CUPRINS

Le roi s'amuse: Drama and Melodrama

Professor, Maddalena Mazzocut-Mis
Università degli studi di Milano, Italia

For at least three centuries, 'melodrama' has asserted itself as one of the predominant aesthetic categories in literature, theatre, cinema, the vast field of music, etc. It brings with it an easily recognised structure which develops through pairs: misrecognition – agnition; disguise – unmasking; kidnap – recovery; pursuit – revelation; betrayal – punishment, forgiveness; damnation – repentance; pleasure – penitence; damage – revenge; seduction – conquest.

In Victor Hugo's *Le roi s'amuse* we find many melodramatic *topoi*: revenge; agnition; the relation between revelation-recognition; the heroine as symbol of innocence; the interrupted party (think of how many interrupted parties trigger the melodramatic narrative); kidnapping; disguise; the consonance between psyches and climactic elements; successions of coincidences, intrigues, plot twists. But these elements are not enough to make *Le roi s'amuse* a melodrama. According to Hugo's own definition, this play remains a drama.

It is in Hugo's preface to his play *Cromwell*, the true manifesto of French Romanticism, that the grotesque in its expressive, graphic, decorative form, transforms itself into the very symbol of the romantic age, raising itself to an aesthetic category of equal dignity to that of the sublime. The Hugian concept of the grotesque involves a range of complex problems, from the revisiting of humanity's stages of development, to the meaning of Romanticism, to the problem of mimesis – namely, the relation between art and nature. It is a kind of rupture or innovation that, in order to obtain full legitimacy in the world of art, needs to be inserted into a historical context which justifies its rebirth under the guise of an autonomous aesthetic category.

As in melodrama, a genre which reifies contrasts, so in Hugo's drama we can see the representation of the chiaroscuro equation. As in melodrama, in which 'antinomical' polarities are pushed to their maximum intensity, so in Hugo's drama the game of contrast is played to the extreme. If melodrama, however, sheds light on the terms of conflict – simultaneously providing the key to understanding the significance of antinomies, which in the majority of cases is resolved in a final conciliation or the victory of one of the two extremes – in Hugo's dramas the show of contrasts does not result in their harmonious reconciliation and is not settled by a resolution that necessarily means the domination of one polarity over the other. The melodramatic conciliation of opposites, which in a sort of gradual process of development bends bad to good, is thus foreign to the Hugian vision, which nevertheless transforms its antithesis into a unifying force. In fact, the opposition of contrasts is not revealed in Hugo's art as a principle of disintegration but, paradoxically, as an element of harmonious relationality within an overarching unity guaranteed by the function of the art itself. To sum up, in Hugian drama we

move from a Manichaean universe governed by the disjunctive sign 'or', to a universe governed by the sign of the conjunction 'and'.

In *Le roi s'amuse*, the grotesque configures itself in this way: "A fool's revenge the globe itself doth shake".[1] It is precisely the grotesque that moulds the central hero of the drama, overturning the roles of master and servant. Hugo knows exactly what he is doing.

We are in 1832; censorship intervenes and interrupts the first performance. Very few will follow, and without much success. The reaction of the press to the performance is fierce. *L'Entr'acte* (of the 24th of November) aims to discredit Hugo's poetics; in *Le Temps* one reads that "it has for some time been noted that Hugo is totally lacking in comic spirit. Energy, verve, and colour are all of his dominion, but lightness and quick wit are not at all". A dramatic fool! What horror, what contradiction! Let us examine the character more closely. He is a monster that loves and above all is loved by his daughter. *Le National* deems this a beastly love.[2] *La Quotidienne* notes that "the union of the fool and the sublime has thrown the audience into distressing confusion."[3] Thus Hugo's antimelodrama is not understood or accepted until years later, when it is made more palatable in Verdi's *Rigoletto.*

Triboulet demonstrates a complex grotesque structure that goes beyond the duality (exterior nature – interior nature) that characterises many of Hugo's characters: from Quasimodo to Marion Delorme, a courtesan under a veil of purity, from Ruy Blas, servant disguised as a minister, to Lucrèce, a criminal and a loving mother, all the way to Jean d'Aragon in the clothes of Hernani, the bandit, etc. Triboulet is not just an affectionate father, as one would usually think in a simplistic vision of the grotesque adaptation of character. Triboulet is more.

"But here at least, where all is innocence, I am thy father — loved, revered. No name is holier than a father's to his child". An excessive request, extreme for a daughter! Triboulet mirrors himself in Blanche, who is the source of life and, in turn, an object of veneration. Certainly, melodramatic elements, beyond those previously mentioned, are by no means lacking in the plot: the king's disguise; pretending to be a "student" and "poor"; the conspiracy with the corrupt Berarde, who rather than protecting Blanche "sells" her in exchange for a bag of money; the kidnapping of Blanche by courtiers in the night (in which Triboulet participates – unbelievably but cruelly – by his very own will); Triboulet's final cry, after having discovered the conspiracy: "Oh! The curse!".[4]

The scene between the king and Blanche forms part of the theme of unveiling and recognition. It is the king who reveals to Blanche her father's work: he is the court fool, a jester, an idiot who completely depends on the king's will. The girl's sense of impotence reaches its climax. Thus Blanche, attempting to escape from the lascivious requests of the king hides in a room... but it is that of the sovereign; she is lost, as is emphasised by the courtiers. The girl's virginity –

[1] V. Hugo, *Le roi s'amuse,* in *The Dramatic Works of Victor Hugo,* vol. 5, New York 1894, p. 246
[2] A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon,* José Corti, Paris 1974, p. 134.
[3] *Ibid.*, p. 137.
[4] V. Hugo, *Le roi s'amuse,* cit., p. 210.

another typically melodramatic element that melodrama tends to preserve, on the pain of the victim's death (as also happens in this case) – is entirely compromised. The door to the king's room is shut and Blanche is forced to submit to the violence.

Scene three of the third act is among the most impressive and has three levels of dramatisation: in the first moment Triboulet, who is desperately searching for Blanche and is still hoping that she has not fallen into the clutches of the king, asks for his daughter back. The revelation of Triboulet-as-father astonishes the noblemen ("fawning race accurst!").[5] The first level of dramatisation plays on Triboulet's desperation and the accusations he levels at the noblemen, all involved, all complicit, corrupt in the same way.[6] The king does not care about the age or beauty of the women he seduces. Like a Dongiovanni who doesn't even need to think of the conquest but only of the final "prize", the king counts (or perhaps no longer bothers to count) his easy conquests.

At what price, then, is Blanche sold? At this point the second phase of the dramaturgic development begins. Realising that his tirade has had no acknowledgement, and that indeed its only result has been to stiffen the resolve of the noblemen who barricade themselves behind their wounded pride, Triboulet unsheathes the weapon of compassion. "Behold these tears, Marot! – Be merciful!".[7] The fool targets Marot, the most indulgent and sensitive of the noblemen, and begs for mercy. Mercy for his daughter, mercy for his physical condition (no one has known that behind his laughter and his jokes lies hidden a terrible pain, a terrible physical pain born from his deformity), mercy for that poor jester that has entertained them so. But his pleading is of no avail. Blanche emerges from the king's room "*agitated and disordered"*, as the stage direction specifies.[8] This "dishonour" is the obvious sign of rape (even if Triboulet at first pretends not to have understood, or still 'hopes').

The third phase is that of true invective. Triboulet, who has already compared himself to the king and feels his equal, indeed his source of inspiration, at least in terms of his perversions, openly challenges him, asserting the right to ban him from one of his own rooms: "Go, get ye hence! And if the King pretend to turn his steps this way, [...] Tell him he dare not! — Triboulet is here!".[9] The fool's vendetta against the king has begun.

The figure of Blanche, that now begins to define itself, has merely the semblance of a melodramatic heroine. She is not the passive victim of a conspiracy. She is an agent in the drama and indeed determines its ending.

The father-daughter relationship is non-linear, not melodramatic. After the revelation of dishonour, the father speaks of his daughter using the past tense: the

---

[5] *Ibid.*, p. 221.
[6] *Ibid.*, p. 221. "A maiden's honor is to you as nought — A king's fit prey — a profligate's debauch. Your wives and daughters (if they chance to please), belong to him. The virgin's sacred name is deemed a treasure, burthensome to bear: a woman's but a field — a yielding farm let out to royalty".
[7] *Ibid.*, p. 222.
[8] *Ibid.*, p. 222.
[9] *Ibid.*, p. 223.

privilege of possession and of the exclusivity of love have been definitively lost.[10] From here on, father and daughter can no longer understand each other: the father locked in his desire to reclaim and vindicate that which he has definitively lost; the daughter becoming ever more autonomous from an egotistical love that could not protect her.

As well we know, the plot hatched by Triboulet to generate in his daughter hatred for the hated does not work, and only serves to manifest once more the lechery of the sovereign. At this point in the plot – that is, in the moment when Triboulet is implementing his revenge, asking a good for nothing to kill a young man (the king) who will appear at his inn to lie with his sister – we come across two more typically melodramatic elements: Triboulet's reply to Saltabadil's request to know the name of the man he will kill – "Would'st know his name: Then hear mine own as well, for *mine* is *chastisement*, and *his* is *crime*!"[11] – and the explosion of the thunderstorm which underlines the most dramatic moments of the play's ending.

Blanche's distress outside Maguelonne and Saltabadil's door, which is subdivided into monologues and internal debates, is instead underlined by its dramatic valency. Blanche is not yet sixteen, but she knows that the affirmation of her own identity depends on an extreme choice, namely that of saving her lover on the pain of death and against the will of her father and master. Where has the pure, chaste, submissive melodramatic heroine gone? The king is by no means the knight in shining armour that will save her from the violent usurper! The king she loves is an abominable monster that in classic melodrama should meet death. Here not only does he survive, he sings!

The fifth and final act (scenes three and four) is a masterpiece, except for the finale, in which Verdi's *Rigoletto* makes great gains by having father and daughter alone onstage.

An in-depth analysis of Triboulet's long monologue in the third scene allows all of the character's potency to emerge emphatically.[12] The king lies in a sack under the feet of the hunchback, the fool, the court jester, the derided, the exploited, the marginalised, the man who suffers and who life has mocked. Here is his last, definitive, deadly prank. And while the audience knows who is in the sack, Triboulet continues to exalt his plan and its results. "Twas a hard strife, the weak against the strong: The weak hath conquered! He who kissed thy foot hath gnawed thy heartstrings. Dost thou hear me now? Thou King of Gentlemen! The wretched slave, the Fool, Buffoon, scarce worth the name of man — He whom thou calledst dog — now gives the blow! [*He strikes the dead body*]". "The poor oppressed one, draws his hatred forth, the cat's a tiger"[13] ...and in the meantime that melodious

---

[10]*Ibid*., p. 225. "Once the sole refuge of my misery, the day that woke me from a night of woe, the soul through which mine own had hopes of Heaven, a veil of radiance, covering my disgrace [...] What am I now? [...] These eyes, aweary with the sight of crime, turned to thy guileless soul to find repose; Then could I bear my fate, my abject fate".

[11]*Ibid*., p. 235.

[12]*Ibid*., p. 247. "Now, giddy world, look on! Here see the Jester! There, the King of Kings, Monarch o'er all, unrivalled, Lord supreme!".

[13]*Ibid*., p. 248.

song, that tenor voice sings a carefree air. Nothing could be crueller, more atrocious, more fundamentally antimelodramatic: the king is an anti-hero; the young virgin (virgin no longer) is the creator of her own destiny and her paternal destiny, saving the anti-hero; the protagonist – a fool, a jester, who usually in melodrama would assume a secondary role – receives upon himself the most atrocious revenge.

In the fourth scene, the opening of the sack in which Blanche lies dying makes the heart bleed, and at the same time reaffirms the complex grotesqueness of the protagonist's soul: "Dearest, sole delight on earth, hear'st thou my voice? Thou know'st me now?"[14] This is not just the desperate cry of a father. It is the desperate cry of one who has lost his reason to live, or, even worse, his very soul. In an extreme and 'monstrous' monologue, Triboulet reveals that his nature is not univocal, as melodrama would have it, but double, profoundly and unequivocally double, and thus grotesque. It is an incredibly powerful nature, and it is this potency that Verdi recognised.[15]

Triboulet recognises his dual nature, reflected as it is in the dying body of Blanche, who showed him another side of humanity. A side that knows how to love and knows how to suffer. A side that now is dying with his daughter, his creation and his executioner. A side which one has to face up to only if it is revealed. A nature that represented the liberation of Triboulet's soul. The finale reveals the symbiosis between father and daughter that is acknowledged by the father, but not by the daughter, who has affirmed her own independence and thus killed her father's 'pure soul'.

---

[14] *Ibid.*, p. 251.

[15] *Ibid.*, p. 253. "Thou would'st not leave me thus. [...] Oh, God of Heaven! Why should this be? How cruel 'twas to give so sweet a blessing. Yet forbear to take her soul away ere all its worth I knew. Why didst thou let me count my treasure o'er? Would'st thou had died an infant! aye, before thy mother's arms had clasped thee! or that day (when quite a child) thy playmates wounded thee, I could have borne the loss. But, oh, not now, My child! my child!".

The sensorial Theatre – Visual and acoustic emotions as the way of feeling Opera

Full Professor Paola Ranzini,
Theatrical Studies, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France

Il ruolo dei sensi in alcune regie contemporanee dell'*Amour des trois Oranges*

La mia comunicazione intende affrontare un discorso critico sulla regia lirica contemporanea come « seconda creazione », nel suo difficile equilibrio fra filologia musicale e libertà nell'allestimento scenico, fra storicità e attualizzazione. Al fine di trattare una materia vicina alla creazione del *Re cervo,* presentata, per la regia di Paolo Bosisio su libretto e musica di nuova composizione (del maestro Angelo Inglese), al teatro Nae Leonard contestualmente al nostro convegno, il *corpus* preso in esame è costituito da alcune recenti messe in scena dell'*Amour des trois oranges* di Prokofiev prodotte da grandi teatri nazionali :

L'amour des trois oranges Prokofiev Parigi, Opéra Bastille 2005 (quindi 2012) regia di Gilbert Deflo
L'amour des trois oranges prodotto dell'Opéra de Lyon 1989 (direttore d'orchestra : Kent Nagano) per la regia di Louis Erlo et Alain Maratrat, poi presentata Festival d'Aix en Provence.
L'amour des trois oranges di Prokofiev, Londra, English National Opera, 1989 regia di Richard Jones.
L'amour des trois oranges di Prokofiev Parigi, Opéra-Comique 1983 regia di Daniel Mesguich.

Non abbiamo purtroppo potuto vedere e analizzare il recente allestimento del regista italo-sudafricano Alessandro Talevi, *L'amour des trois oranges* rappresentato presso il Teatro Comunale di Firenze (1-7 giugno 2014) nell'ambito del Maggio musicale fiorentino. (Cercherò di aggiungere questa analisi per la versione scritta del mio lavoro).

Delle regie selezionate intendo oggi analizzare in particolare il richiamo alla sensorialità dello spettatore, un richiamo alla sensorialità non necessariamente rivolto, come vedremo, a produrre un effetto di immersione, ma ben al contrario avente un chiaro significato metateatrale di decostruzione.

Sulla metateatralità dell'*Amour des trois oranges* non è il caso di insistere. È noto infatti che Prokofiev, compositore della musica ma anche autore del libretto (con Vera Janacopulos per la versione francese utilizzata fin dalla creazione, a

Chicago il 30 dicembre nel 1921[16]) conosce la fiaba gozziana fonte del libretto attraverso Meyerhold.

Meyerhold, ricordiamolo, pubblica nel primo numero della sua rivista, che ha intitolato *L'amore delle tre melarance,* un'azione scenica divisa in tredici quadri scritta a partire da Gozzi. E questa riscrittura è la fonte diretta di Prokofiev. Così, ben al di là del testo utilizzato, è la ricerca stessa di Meyerhold di un teatro « teatrale » che influenza la visione che dell'opera di Gozzi ha Prokofiev e ne ispira la sua riscrittura della fiaba per il teatro musicale. Non a caso nell'*Autobiografia,* pubblicata negli anni 1940, Prokofiev dichiara che la pièce di Gozzi lo ha affascinato soprattutto per quanto essa aveva di teatrale[17]. E un teatro teatrale per Prokofiev come per Meyerhold, è un teatro in cui i sentimenti lasciano spazio a peripezie che non hanno bisogno di altra giustificazione se non la magia del teatro. Non dimentichiamo che sono gli anni (1920) in cui, in Russia, Majakovski propone il proprio modello estetico del teatro-circo[18]. Del resto Prokofiev compone la musica stessa in funzione del movimento (ben più che delle parole del libretto) : continui slanci, concatenazioni rapide, interventi inattesi (anche se è possibile ritrovare alcuni temi musicali che accompagnano costantemente taluni personaggi).

Fatta questa breve premessa, si capisce come la regia sia in primo piano nella creazione di un'opera come *L'amour des trois oranges* che ha una forma particolare, tanto da poter essere definita fantasia lirica, opera-féérie o opera buffa fantastica. La definizione di « opera » è data da Prokofiev che intendeva così inscrivere la propria composizione (libretto e musica) nella tradizione di un genere che egli voleva rinnovare.

Nell'*Amour des trois oranges* troviamo una serie di quadri tenuti insieme da un tenue legame che mettono in primo piano il fantastico e l'inverosimile, denunciando che tutto quanto avviene in scena non è che invenzione e illusione teatrale. La dimensione metateatrale è presente fin dal libretto che prevede due categorie di personaggi, quelli della fiaba rappresentata e quelli dei suoi commentatori, uniti per gruppi a formare diversi cori, fra cui spicca quello dei Ridicoli (o Originali, l'unico ad avere una parte attiva nell'azione stessa)[19].

---

[16] Commissione dell'Opera di Chicago contratto 1919 ma morte Cleofonte Campanini direttore fa si che verra creata solo nel 1921, quando direttrice del teatro d'opera è Mary Garden. Stroncata a New York.

[17] Cit. Michel Dorigné, p.211.

[18] A Parigi Stravinski Petruska ballet-foire (1913).

[19] Personaggi:
Il re di Coppe (basso)
Il principe Tartaglia, suo figlio (tenore)
Leandro, primo ministro (baritono)
La principessa Clarissa, nipote del re (mezzosoprano)
Pantalone, cortigiano favorito del re (baritono)
Truffaldino, menestrello di corte (tenore)
Celio, mago e genio protettore del re (basso)
La fata Morgana, maga e genio protettore di Leandro (soprano)
Smeraldina, servitrice della fata Morgana (mezzosoprano)
La maga Creonta, sotto le spoglie di una cuoca (basso)

La musica, che, come ho accennato, si stacca dalla tradizione della musica da opera, accompagna un recitativo declamato (non ci sono arie) o semplicemente le azioni e i movimenti di gruppo (fino alla celebre marcia)[20]. Comprende una sola sezione lirica, quella del duetto Principe/Ninetta del terzo atto. Del resto, qualche musicologo ha affermato che le musiche dell'*Amour des trois oranges* fanno pensare già alle future musiche per film (muti).
Il fantastico e il metateatro sono gli elementi interni all'opera che paiono dunque assicurare la più grande libertà alla creatività dei registi, e ciò senza alcuna forzatura dell'opera messa in scena. Ma la dimensione fantastica e la metateatralità dell'*Amour des trois oranges* hanno una giustificazione estetica e storica, di cui non sempre i registi hanno tenuto conto.

Nelle tre regie analizzate, ci soffermeremo proprio sulla resa della teatralità dell'opera di Prokofiev, e sull'interpretazione sottesa a una tale resa (teatralità avente una giustificazione storica e filologica *vs* teatralità intesa come ammiccante gioco con il pubblico). E, come vedremo, determinante è proprio il ricorso alla sensorialità, nello spettacolo che si offre anzitutto quale festa per gli occhi, per destare uno stupore che accompagni la discontinua linea musicale, ma anche nei dettagli olfattivi, disseminati quali segni dell'ideale costruzione di un teatro totale che però pone in derisione la teatralità stessa.

La regia di Daniel Mesguich per l'Opéra-Comique risale al 1983. Interessante all'interno della carriera e della poetica di Mesguich, regista di teatro che si è spesso confrontato con la messa in scena del metateatrale (celebri le sue numerose edizioni dell'*Amleto*, che teatralizzano e mettono in scena anche i dubbi di traduzione di punti controversi del testo shakespeariano). Per *L'Amour des trois oranges*, Mesguich preferisce invece puntare sullo spettacolare come cifra del teatro che si propone come tale, lasciando in secondo piano il metateatro nella sua funzione di commento.

Così, i vari cori appaiono nel Prologo, quando investono rumorosamente il palcoscenico sovrapponendo le loro voci nel proclamare ciascuno quel che vorrebbero che fosse lo spettacolo cui stanno per assistere. Ma poi questa multiforme voce critica esce di scena, e la messa in scena si concentra allora esclusivamente sul fantastico delle vicende che rappresenta. Il passaggio dalla dimensione metateatrale alla dimensione fantastica è segnalato da un'azione che

---

Farfarello, diavolo (basso)
Linetta (soprano),
Nicoletta (mezzosoprano) e
Ninetta (contralto), principesse delle melarance
Un messaggero (basso)
Il Maestro di cerimonie (tenore)
Spettatori: i Tragici, i Comici, i Lirici, le Teste vuote, gli Originali*; diavoli e diavoletti, medici di corte*

[20] A partire dalla musica dell'opera, suite orchestrale in sei movimenti (Op. 33bis): *Le Teste vuote, Il mago Celio e la fata Morgana giocano a carte* (Scena infernale)*, Marcia, Scherzo, Il principe e la principessa, La fuga.*

visualizza un trasferimento spaziale : uno spettatore di uno dei cori da un palchetto lancia in segno di protesta un oggetto che un attore sul palcoscenico raccoglie reimpiegandolo in un numero da giocoliere da circo.

Vediamo come è connotato e materializzato il fantastico. Prima osservazione : il palcoscenico è spoglio, il fantastico non giustifica il ricorso a una ricca scenografia. Luci dall'alto (spot) isolano i personaggi o i gruppi di personaggi. Il palcoscenico è avvolto da una luce blu soffusa che crea un'atmosfera onirica. E nel sogno è trasfigurata la vicenda stessa del principe triste, che è presente in scena fin dall'inizio in una figurazione della vicenda di cui sarà protagonista : lo vediamo vestito di bianco, a un lato del palcoscenico, accasciato su un baule da cui esce una figura femminile in abito da ballerina. Il principe e la ballerina mimano una scena d'amore e d'abbandono. Quando il re e Pantalone evocano l'ipocondria del principe (Atto I), questi è sempre in scena tenendo fra le braccia il manto bianco della principessa-ballerina nel frattempo uscita di scena. L'azione dell'intera prima parte si svolge quindi con il principe prostrato a terra sul proscenio.

I costumi sono essenziali. Se qualche tratto rinvia ai costumi tipici delle maschere della commedia dell'arte, essi appaiono come depurati di ogni tratto contingente e connotati da un solo tocco di colore : così un manto blu basta a caratterizzare il re, mentre il bianco prevale come si vede per i costumi del principe e della ballerina-principessa, ma anche per quello di Pantalone, il rosso invece qualifica Farfarello come figura uscita dagi abissi infernali. Un cenno alla tradizione della messa in scena dell'opera barocca è nell'artificio delle botole sul palco che consentono rapide apparizioni e scomparse dei personaggi. Nel secondo atto, le scene dei divertimenti organizzati da Truffaldino per fare ridere il principe e guarirlo dall'ipocondria si avvalgono di una folla di personaggi, bianche ballerine e bianchi pierrots, in un'atmosfera da grande spettacolo da circo con giocolieri, bande musicali e pagliacci.

Mentre il palco improvvisato si innalza a partire da una bassa pedana (altra strizzatina d'occhio al grand opéra o alla pièce à machines). Nel terzo atto alcune scene rinviano alle acrobazie della recitazione da commedia dell'arte, in particolare con gli equivoci per cui taluni personaggi si scoprono l'un l'altro urtandosi o altri cadono rovinosamente inciampando nell'oggetto fatato (la cuoca e il nastro rosso). La scena delle tre melararance non è esplicita : in luogo delle gigantesche melarance, a imprigionare le principesse sono infatti tre scatole il cui interno è foderato allusivamente d'arancio. La scatola-melarancia rinvia alla scena iniziale del sogno, fra incubo e desiderio, del principe (con l'apparizione della bianca ballerina dal baule sui cui è prostrato il principe). Ma è la scena del duetto d'amore ad esplicitare la chiave di lettura registica : in essa i due personaggi appaiono sdoppiati ; due sono le coppie che si muovono in scena specularmente, come se la realtà avesse un doppio nel sogno, o, se si preferisce, come se il sogno (desiderio o incubo) dell'inizio si realizzasse. La dimensione onirica spiega anche alcuni raccourcis per cui, per esempio, il ferimento di Ninetta per mano di Smeraldina non viene mostrato. Nemmeno la trasformazione della principessa in topo è mostrata esplicitamente. Sfumato è anche il finale, con la fuga dei malvagi resa da un gioco

di luci che si rincorrono e che si spengono d'un tratto lasciando la scena avvolta nel buio.
Mesguich realizza dunque una messa in scena lieve, aerea, in cui le visioni oniriche accompagnano il racconto musicale. Il prologo metateatrale funge da avvertimento : tutto può accadere in scena perché si rappresenta una fiaba che è della materia del sogno. Ma allora non importa interpretare Gozzi, e nemmeno Prokofiev. E nemmeno importa al regista connotare i riferimenti a una forma di spettacolo : commedia dell'arte, féérie o circo. Quel che importa è la fiaba, e, come suggerisce la regia di Mesguich, la fiaba è fatta della stessa materia evanescente del sogno.

La più recente produzione francese dell'*Amour des trois oranges* è quella dell'Opéra Bastille di Parigi del 2005 (ripresa nel 2012) per la regia del regista belga Gilbert Deflo[21]. Fin dalle prime scene del suo allestimento si vede come la cifra stilistica utilizzata rimandi all'universo del circo. Il palcoscenico riproduce uno spazio circolare chiuso sul fondo da un tendone rosso (da circo appunto) con al centro strutture praticabili (in verticale e in orizzontale). Se qualche costume rinvia alla commedia dell'arte (per esempio per Pantalone, mentre per il Truffaldino, con bombetta, abbiamo le losanghe arlecchinesche ma riportate su un costume bianco) i personaggi del coro sono clowns da circo in salopette bianca con maschera bianca sul viso.
Se il principe è un bianco Pierrot e la principessa una altrettanto candida Pierrette, tutte le scene di massa evidenziano artisti circensi quali giocolieri con piattelli o birilli, o sputafuoco. Molte delle scene in cui il fantastico entra in azione (es. apparizioni, disparizioni, trasformazioni) sono risolte in veri e propri numeri da circo : Celio il mago (con manto, cilindro e bacchetta da prestigiatore) entra in scena in un gioco d'ombre, Farfarello si materializza passando attraverso un cerchio di fuoco come le tigri al circo, la principessa è trasformata in topo e poi di nuovo in principessa con un tour da illusionista. Truffaldino stesso, vestito da ballerina nel tentativo di far ridere il principe, si improvvisa in un numero da equilibrista. Notevole il volo del principe e Truffaldino, rappresentato concretamente come prodezza da acrobati su corde invisibili.
Qualche scena utilizza le luci da Luna Park, come la scena allusiva al gioco di carte di Celio e Fata Morgana che mostra i due re in due rettangoli di luci (le carte appunto).

L'illusione teatrale è perennemente denunciata come tale : tutto è praticabile, la pedana svolge diverse funzioni ed è smontata e rimontata a vista ; e persino il costume della cuoca gigantesca, che si compone di un ampio telaio di legno che forma la gonna, si presta a farsi scalare da Truffaldino. Il cambiamento di scena, per cui l'azione si svolge nel giardino di Creonta dove sono le tre melarance, è segnalato dal disporsi dei pagliacci bianchi del coro a formare la

---

[21] Da Intervista Telerama in occasione sua regia Luisa Miller di Verdi, il regista belga Gilberto Deflo dichiara : **G.D. :** En humble interprète, je sers l'œuvre avant tout. Moi qui fus élève de Giorgio Strehler, je ne comprends pas ce goût pour les actualisations gratuites
Regia del Rigolett alla Scala 2016

scritta « Creonte » (nel libretto Truffaldino e il principe leggono il nome in un'insegna).
Se l'elemento spettacolare è, non senza un riferimento storico al teatro russo degli anni 1920 (ma più Majakovski che Meyerchold), riportato essenzialmente al circo, la regia di Deflo non rinuncia a sottolineare la dimensione metateatrale già presente nel libretto di Prokofiev, come si vede dalla volontà di creare, entro lo spettacolo stesso, lo spazio dello sguardo dello spettatore. Il metateatro si connota anzi come vero e proprio teatro nel teatro, dato che i diversi personaggi dei cori rimangono in scena disponendosi a semicerchio attorno a essa e si fanno spettatori delle vicende del principe.

Nello spettacolo si assiste alla costruzione e, al tempo stesso, alla decostruzione della magia del teatro : come nella scena del duello di Celio e Fata Morgana (Atto IV) a colpi di bacchetta magica da cui fuoriescono scintille di fuochi d'artificio e, soprattutto, la scena dell'acqua salvifica (Atto III). Al secchio d'acqua portato alla principessa assetata così come indicato nel libretto, la messa in scena di Deflo sostituisce una scena poetica ed evocativa in cui un immenso lenzuolo di seta blu suggerisce una distesa d'acqua. Ma l'illusione teatrale della distesa d'acqua è smontata dalla ben visibile presenza dei quattro personaggi-pagliacci bianchi che agitano il lenzuolo blu a mimare le onde.
Funzione di commento, ma questa volta rivolto più alla fiaba che al teatro, ha anche la concezione originale del finale.
Terminato lo spettacolo, è messo in scena il saluto teatrale e, a sorpresa, quando i personaggi si sono già mostrati come attori, costituisce un quadretto familiare facendo apparire accanto al principe-Pierrot e alla principessa-Pierrette un piccolo Pierrot e una piccola Pierrette bambini : un'ironica alusione al vissero felici e contenti con cui terminano tutte le fiabe.

La regia di Deflo non trascura alcun quadro del libretto di Prokofeev, accogliendone e anzi moltiplicandone le potenzialità spettacolari (per esempio l'apparizione delle fontane dell'olio e del vino nella regia di Deflo divengono immense teste di cartapesta da cui escono una miriade di coriandoli colorati). Essa propone una interpretazione unitaria di tale spettacolarità (il circo) e riconduce l'elemento fantastico all'illusione teatrale. Del libretto, essa accoglie altresì gli spunti metateatrali che sviluppa. Una regia insomma che, se non si può dire filologica, nemmeno mira a un'attualizzazione del libretto di Prokofiev. Del resto in più occasioni il regista, vantando di essere discepolo di Strehler, ha dichiarato in interviste di voler servire l'opera da « umile interprete », non condividendo e anzi con comprendendo « il gusto per le attualizzazioni gratuite »[22]. Come nella regia di Mesguich, grande assente è tuttavia la fiaba gozziana di cui il libretto di Prokofiev è riscrittura e, anzi, in Deflo la fiaba come féérie teatrale è occultata dalla preponderanza dei riferimenti al circo.

[22] Da Intervista Telerama in occasione sua regia Luisa Miller di Verdi, il regista belga Gilberto Deflo dichiara : **G.D. :** En humble interprète, je sers l'œuvre avant tout. Moi qui fus élève de Giorgio Strehler, je ne comprends pas ce goût pour les actualisations gratuites

Una lettura decisamente orientata all'evidenziazione del metateatro è invece quella dei registi francesi Louis Erlo e Alain Maratrat nella produzione per l'Opéra de Lyon 1989 (direttore d'orchestra : Kent Nagano), poi presentata Festival d'Aix en Provence[23].
Infatti, non soltanto si assiste alla messa in scena in più spazi (palcoscenico e due ordini di palchetti) delle contese fra i cori fautori delle tragedie, delle commedie o della poesia lirica del prologo di Prokofiev, ma si assiste alla preparazione dello spettacolo stesso con la vestizione degli attori. Non abbiamo più due categorie di personaggi (quelli della fiaba rappresentata e quelli dei cori), ma solo attori che litigano sul tipo di spettacolo da mettere in scena e poi preparano e mettono in scena lo spettacolo.
Strizzatine d'occhio a Brodway (es. gesti dei Ridicoli e loro costumi da jazz band)

Il metateatro prevale anche nell'*Amour des trois oranges* per la regia di Richard Jones (Londra, English National Opera, 1989). Lo spettacolo che si configura quale commento dello spettacolo occupa diversi livelli, in un gioco di scatole cinesi. Oltre al palcoscenico due ordini di palchi divengono area di recitazione non soltanto per i cori, ma anche per i personaggi della fiaba, come si vede alla fine, quando i malvagi fuggiti (Fata Morgana, Smeraldina, Clarissa, Leandro e Farfarello) si rifugiano proprio in un palco.
Accanto ai cori dei tragici, dei comici, dei lirici, dei ridicoli e delle teste vuote (presenti nel libretto di Prokofiev), Richard Jones aggiunge una figura di presentatore che dal palco si rivolge direttamente al pubblico per spiegare come prendere parte attiva allo spettacolo (in particolare come azionare le carte Givenchy distribuite loro per creare gli odori e i profumi dello spettacolo). Tale figura non è nella soglia di passaggio realtà/finzione, rappresentazione/storia rappresentata ma si inserisce a pieno titolo nella finzione facendosi personaggio accanto ai personaggi dei cori, dato che viene ucciso con un colpo di pistola sparato dai palchetti da un personaggio appartenente a uno dei cori appunto. Da questo momento è ai personaggi dei diversi cori, e in particolare ai ridicoli, che vengono affidati il commento metateatrale e l'espressione della presa di distanza dallo spettacolo rappresentato. Certo nel libretto di Prokofiev non è raro che i Ridicoli commentino le azioni dei personaggi della finzione[24], ma nell'allestimento di Jones, sono i Ridicoli che alzano o abbassano il sipario presiedendo alla rappresentazione stessa. Per entrare nella vicenda rappresentata si devono dunque passare varie soglie : la figura del presentatore, i Ridicoli sul palco a sipario chiuso, quindi un primo sipario si leva su un nuovo sipario-locandina dello spettacolo, infine, alzatosi anche questo sipario-locandina appaiono i due personaggi –i cui costumi rappresentano mezzi di comunicazione- che accompagnano il re e annunciano la vicenda chiudendo così il prologo (su cui cala di nuovo il sipario-

[23] Vedere l'avant-scène opera 1990 n. 133 In particolare Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Prokofiev et l'Amour des trois oranges,* pp. 20-29.
[24] (per esempio nell'atto I « Les ridicules observent tout le temps la conduite du Roi craignant qu'il ne se rende grotesque aux yeux du public. RID. « Mais il perdra son prestige royal !/ Sonprestige ! Nous sommes choqués ! »)

locandina davanti al quale rimangono i soli Ridicoli). Anche quando si è nel pieno della rappresentazione della vicenda, la messa in scena predilige una presentazione prospettica su più piani paralleli[25].

Per la caratterizzazione dei personaggi attraverso i costumi, se un dato comune è nella esagerazione cui essa mira, come mostrano le parrucche improbabili dalle dimensioni eccessive, non è possibile risalire a un unico stile né a un unico universo di riferimento (non la fiaba, né tantomeno la fiaba settecentesca, non la commedia dell'arte, ma nemmeno il circo)[26].

L'elemento spettacolare presente nel libretto di Prokofiev è spunto per una teatralità intesa come ammiccante gioco con il pubblico. Il regista integra, come si è accennato, nella propria messa in scena odori nauseabondi e profumi.

Ma la loro inserzione è artificiosa : l'odore non si diffonde semplicemente dalla scena verso la sala in quanto è ottenuto dall'azione, da parte degli spettatori stessi, di strofinare delle carte profumate che sono state loro distribuite all'ingresso a teatro. Sono i Ridicoli, la cui presenza in scena si moltiplica in quanto, come si è detto, tengono il filo dello spettacolo, che mostrano la carta e il numero corrispondente al tipo di profumo o di odore da diffondere, invitando gli spettatori all'azione. Possiamo vederne un esempio nella scena dell'apparizione infernale di Farfarello che era accompagnata da un odore di uova marce.
Nella regia di Jones, l'elemento spettacolare è dunque attualizzato e dà lo spunto a un certo sperimentalismo nella messa in scena che fa appello alla sensorialità. Uno spettacolo che deve stimolare oltre alla vista e all'udito, anche l'olfatto degli spettatori. Ma il coinvolgimento dei sensi è condotto nella forma di un gioco metateatrale : è come se Jones trasponesse la dialettica fiaba/metateatro del libretto di Prokofiev in un commento metateatrale della dialettica immersione/distanza nelle relazioni teatrali. Si deve aggiungere che la regia di Jones è, fra quelle analizzate, la più libera nel distribuire le azioni del libretto e nel concepire una nuova formulazione scenica dei quadri d'origine. Ciò è reso possibile dalla particolare composizione musicale « aperta », che, come si è detto, segue più i movimenti che non i dialoghi dei personaggi.

Le quattro regie esaminate operano una traduzione visiva delle musiche di Prokofiev facendo un uso assai diverso del libretto e delle sue due componenti (il fiabesco e il metateatro). Nessuna delle regie intende condurre un'operazione filologica che faccia percepire come il libretto di Prokofiev fosse già una duplice riscrittura (di Meyerhold e di Gozzi). La fiaba settecentesca gozziana risulta anzi occultata in tutti e quattro i lavori. Mesguich tratta il libretto quale occasione per

---

[25] (es. all'atto I primo piano : il Re e il principe malato, secondo piano i medici, terzo piano Clarissa che ride)

[26] I personaggi della fiaba hanno caratterizzazioni di diversa ispirazione : Truffaldino una sorta di clown, il re un cappotto marrone con decorazioni da militare, il principe sfigurato da punti rossi da malattia posticcia e teatrale, Leandro, il malvagio, da mostro da film dell'orrore, con le mani affilate e la testa pelata impiastrata di bianco, Clarissa vestita da uomo completo pelle nera, Pantalone con un'acconciatura improbabile, la principessa in abito dorato orientaleggiate, Celio mago in rosso, Fata Morgana strega con i capelli rosso fuoco)

mettere in scena una favola atemporale e onirica, Louis Erlo, Alain Maratrat da un lato e Richard Jones dall'altro ne sviscerano le scene metateatrali che reinterpretano gli uni per mostrare uno spettacolo nel suo farsi e l'altro per commentare, non senza una certa derisione, le relazioni teatrali e la comunicazione scena/sala. Più vicino, per sua stessa dichiarazione, a una regia di tipo critico, Gilbert Delfo intende restituire con il libretto tutta un'atmosfera dell'epoca di scrittura dell'opera, ma lasciandosi così sfuggire i rimandi necessari alla commedia dell'arte, che sono invece essenziali nell'operazione condotta da Meyerhold (e che si riflettono nel lavoro di Prokofiev).

L'articolazione registica delle azioni corrisponde alla linea interpretativa di volta in volta adottata e, in questo senso, i quattro spettacoli si apprezzano per unità e coerenza. Anche per quanto riguarda la regia di Jones, senza dubbio la più libera, la fantasia e il divertimento fanno presto dimenticare la scarsa storicità della lettura proposta.

Lo studio comparato delle quattro regie mette in luce il difficile compito della regia lirica oggi che deve tendere a rappresentare le molteplici storie che coesistono in ogni opera del passato che si intenda riportare alla scena : se la filologia musicale ha imposto un'attenzione particolare all'esecuzione della musica di origine, alla certezza di questo elemento non corrisponde un'interpretazione altrettanto ferma e sicura del libretto, che consta a sua volta della storia che esso racconta e di una propria struttura, frutto questa di una elaborazione artistica storicamente e letterariamente determinata.

Nel caso dell'*Amour des trois oranges* la frizione fra seconda creazione (quella registica) e prima creazione (quella musicale) non è, almeno nei casi esaminati, mai stridente per via delle caratteristiche intrinseche alla composizione stessa della musica originale. Del resto, in questo caso, poco importa che l'opera non sia volta anzitutto a rappresentare la storia del libretto e si faccia narrazione di secondo grado. Infatti, come si è detto, mettere in scena *L'Amour des trois oranges* implica l'affrontare un libretto in cui si ha la decostruzione della storia narrata. Di qui la sfida essenziale, risolta da molti registi con il cedere alla tentazione del teatro nel teatro, che è quella di mettere in scena non una scrittura, ma una duplice riscrittura che rinvia a due diverse temporalità.

The acoustic emotions of Iannis Xenakis, translated by the scenic visions of Yannis Kokkos into a Mediterranean *Oresteia*

Professor Valentina Garavaglia
Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano, Italia

Among the performance experiences to be 'discovered' in the Mediterranean, one of the most original is indubitably that of the *Orestiadi* in Gibellina.[27]

The *Orestiadi*, a product of the Foundation of the same name, are a group of theatrical productions which, since 1982, have benefited from the participation of hundreds of internationally celebrated artists at the Teatro dei Ruderi, built on the ruins of a small Sicilian town that was destroyed in the 1968 earthquake, with the aim of utilizing the theater as a vehicle for the cultural reconstruction of what has been lost.

What unites the great number of theatrical productions that have been staged in this unique venue in the heart of the Mediterranean is the idea that, thanks to these performances, the ruins of Gibellina would come to represent those of our forgotten past,[28] and that in this town, utterly destroyed and erased by a natural cataclysm, theater would be restored to its fundamental civic purpose,[29] through the recovery of myth and its memory: reciting on the ruins would breathe new life into them.[30]

These are the principles that underlie the rich and diverse programs of the theatrical seasons of the *Orestiadi* at the Teatro dei Ruderi, which have featured, among numerous other works, a large number of classical tragedies, produced, co-produced or simply hosted by the Foundation.[31]

---

[27] This essay is an excerpt from the volume by Valentina Garavaglia, entitled *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, Rome, Bulzoni, 2012.

[28] Melo Freni, *Alle origini di Ciaveddu*, in *Ciaveddu, atto unico di Salvatore Fiume*, Siracusa, Ediprint, 1985, p. 13.

[29] Emilia Costantini, *Gibellina sulle macerie rivive il teatro*, in "Corriere della sera", 17 July 1986.

[30] Carmelo Alberti, *Le ragioni del mito,* in "Sipario", n. 462, November-December 1986, p. 58.

[31] Specifically, the classical dramas presented in Gibellina number fourteen: *Agamènnuni* by Emilio Isgrò, directed by Filippo Crivelli, 1983; *I Cuèfuri* by Emilio Isgrò, directed by Filippo Crivelli, 1984; *Villa Eumenidi*, by Emilio Isgrò, directed by Filippo Crivelli, 1985; *Oresteia* (after Aeschylus), directed by Yannis Kokkos, 1987; *Électre ou la chute des masques* by Marguerite Yourcenar, directed by Luca Coppola, 1990; *The Trojan Women* (after Euripides), directed by Thierry Salmon, 1988; *The Atreides*: *Iphigenia* (Euripides), *Agamemnon, The Libation Bearers* (Aeschylus) directed by Ariane Mnouchkine, 1991; *Antigone* (Sophocles), directed by Alexandru Tocilescu, 1993; *Oresteia* (Aeschylus) directed by Peter Stein, 1995; *Phaedra* (Euripides and Seneca), directed by Silviu Purcarete, 1995; *Il decimo anno*, from *the Trojan Women* (Euripides) and *Agamemnon* (Aeschylus), 2000, directed by Andrea De Rosa and Francesco Saponaro; *Agamemnon*, (Aeschylus), directed by Rodrigo Garcia, 2003; *The Libation Bearers*, (Aeschylus), translated by Pier Paolo Paolini, directed

In this sense, at least in the first fifteen years of its existence, the festival has followed the general trend of the last three decades of the twentieth century in Europe, in which theater manifested a renewed interest in the form of classical tragedy, which, due to the variety of subjects it addresses, reflects a wide spectrum of human experience, centering on the 'great' issues revolving around the concept of life and death and man's eternal existential questions.

Many contemporary directors have found the symbolism and mythical distance typical of tragedy a useful instrument for interpreting the conflicts of a chaotic and "liquid"[32] present, rediscovering in tragic theater the celebration of a rite that is 'necessary' to recapture what has been lost.[33]

Most of the representations of classical tragedies staged in Gibellina have revolved around the themes of Aeschylus' *Oresteia*,[34] seen from different perspectives. From the start, the figure of Orestes has shown itself to be central to the Gibellina identity, first and foremost because of the protagonist's rebellion against the established order. In fact,

---

by Monica Conti, 2004; *Eumenides*, (Aeschylus), translated by Pier Paolo Pasolini, directed by Vincenzo Pirrotta, 2004.

[32] The term "liquid society", which defines our contemporary reality, was coined by the sociologist Zygmunt Bauman to indicate the feeling of permanent precariousness and uncertainty that today's society forces upon its members. (See Zygmunt Bauman, *Vita liquida*, Rome-Bari, Laterza, 2005)

[33] Freddy Decrus, *Le bruit court que nus n'en avons pas fini avec les Grecs*, Georges Banu (ed. by), *Tragédie greque. Defi de la scéne contemporaine,* in "Études théâtrales", n. 21 Louvain-La Neuve, Centre d'Études théâtrales, 2001, pp. 13-28.

[34] Aeschylus' trilogy, the only ancient dramatic trilogy to survive in its entirety, was written in 458 B.C. and is comprised of *Agamemnon, The Libation Bearers and The Eumenides*. In *Agamemnon*, Clytemnestra recounts how she murdered her husband Agamemnon with an ax, as well as Cassandra, Priam's daughter, brought back by Agamemnon to Mycenae as war booty: "So that he could not escape his fate, so that he could not flee, in a net without a hole, as in a fisherman's net I wrapped him. Oh, what a beautiful death mantle! Twice I strike him; twice he screams; and his limbs fall down. And on him a third blow I land, in homage to Zeus, savior of the dead", (*Agamemnon*, episode V, in Carlo Diano (ed. by), *Il teatro greco: tutte le tragedie*, Florence, Sansoni, 1970, p. 132). In *The Libation Bearers*, the shortest of the three tragedies in the trilogy, Aigisthos usurps Agamemnon's throne, and Orestes, together with his friend Pylades, takes revenge by entering in the palace disguised as a merchant and killing both Aigisthos and Clytemnestra: "Behold this couple, the twin tyrants of my land, my father's murderers, the looters of my house. Regal they were, seated on the throne; but lovers even here they be now; their fate shows it, and their vows shall remain linked forever to this proof of loyalty. Together they vowed the death of my father, unhappy man! And they swore they would die together, and these vows they have kept. [...] Oh, nothing can I say of the death of Aigisthos: he was punished for his adultery, as prescribed by law. But she who against her husband committed a horror such as this, against the man whose children she bore in her womb – a burden of love then, and now, as you can see, of woe and hate… What do you say of this? I say that if she had been born a moray or a viper, if only she had touched someone, not even bitten him, she would have turned him into a putrid cadaver with the fury of her misbegotten nature.", (*The Libation Bearers*, Esodo, in Carlo Diano (ed. by), *Il teatro greco: tutte le tragedie*, op. cit., p. 154). In the *Eumenides*, the gods are the primary actors. The Erinyes persecute the matricide, Orestes, but divine intervention resolves the problem when Athena intercedes, absolving Orestes: "On this hill Reverence and Fear, her sister-in-law, will impede the citizenry from offending Justice, unless they themselves desire to subvert the law: those who muddy the limpid drinking waters will themselves find nothing to drink. Neither anarchy nor despotism: this is the rule that I advise all the citizens who love their country to observe", (*Eumenides*, III episode, in Carlo Diano (ed. by), *Il teatro greco: tutte le tragedie*, op. cit., p. 168).

[…] from Aeschylus' profoundly religious standpoint, the divine structures the cosmos and man; fate weighs on man's shoulders like a gentle yoke, worthy of veneration, but is also a source of fear and a sense of impotence, of moments of improper action and of folly, as well as doubt. [...] In the *Oresteia* this is represented by the contrasting norms: familial piety and piety towards the gods on one hand, personal ambition and rights of rank on the other; on one hand the law of visceral maternal love and on the other the law governing matrimonial union, guaranteed by the civil authorities; on one side, the sanguinary law of vengeance, and on the other a rational law based on reasoning and the dialectics of the city tribunals.[35]

Orestes founds a new order, without the will of the gods and governed by the will of men: he lives in the hope of building a new society that will break with the old order. As in every tragedy, even Aeschylus' *Oresteia* therefore presents a mythical world, but "the myths have a historic time and a meta-historic time; a time in which they originated and a universal validity that transcends time. They makes sense even transposed from one language to another, from one culture to another, from one religion to another"[36] unlike epics, in which, however, the figure of Orestes appears,[37] but

[…] epic and lyric have only one time frame: the past. They are a story narrated, of events that have already occurred. Tragedy begins with the division of the *Oresteia* in two times: that which has been and that which is: Orestes arrives in Mycenae at dawn and kills Clytemnestra and Aigisthos at sunset of the same day. The roulette wheel never stops spinning: it has a past, a present and a future. The tragedy is in the present tense. All dramatic works exist in the present, but tragedy also recalls the past and presages the future. It is a present that lies between a defined past and a defined future.[38]

---

[35]Annamaria Cascetta, *La tragedia inattuale, Un'ipotesi di ricerca*, in "Comunicazioni sociali", anno VIII, n. 1-2 January-June, Milan, Vita e Pensiero, 1986, pp. 14-15 and 17. Also Bruno Snell, concerning the actions performed by Aeschylus' characters, notes that to them "acting does not merely consist of reacting to a pre-existing fact, but of setting a point of support for the future. Decision, rights, fate, all these concepts so important for Aeschylus (and for tragedy in general) are perceived by man in their most precise and clearest form at the moment of action. Because one is responsible only for one's actions. [...] Thus, man left strictly to himself and his own means finds in Aeschylus a solid support in justice, but we already feel him burdened by a weight that might be too much for him: the ground might shift beneath his feet. The gods speak from increasingly remote distances; man begins to reflect critically on the divine and relies more on his own resources, but this leaves him more and more alone", Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Turin, Einaudi, 1963, pp. 160 and 192.

[36] Jan Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia classica*, Milan, Bruno Mondadori, 2005, p. 280.

[37] Orestes appears in the III book of Homer's *Odyssey;* vv. 395-399.

[38] Jan Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia classica*, op. cit., p. 285.

Apart from the decision to stage the *Oresteia* in Gibellina because the town is located in the territory of the Elimi, who were, according to legend, descended from the inhabitants of the city of Troy, there is another motive that justifies the coupling of *Oresteia*-Gibellina, which is summarized by Domenique Fernandes with reference to the *Oresteia* directed by Yannis Kokkos in 1987, which is the subject of this paper:

[the *Oresteia*] is the perfect incarnation of the *Sicilian identity*. I found numerous references, doubtless involuntary, to episodes in Sicilian history and culture. Were these intentional on the part of the authors? Taking vengeance independently rather than seeking justice in the courts is an old custom on the island: the Mafia draws its strength and power in part from a lack of faith in the government's institutions. Agamemnon sacrifices his daughter Iphigenia, the price demanded by the gods in exchange for victory against the Trojans. Clytemnestra murders her husband in revenge for the killing of her daughter. Orestes kills his mother to take vengeance for the murder of his father. And the chain of violence would have continued but for the intervention of Athena. In Sicily, feuds between Mafia clans are transmitted from one generation to the next. And Athena's intercession is awaited in vain. The *Oresteia* and its happy ending offered the inhabitants of Gibellina and the surrounding area, who flocked to the three performances in great numbers, a reflection of their struggles against the Mafia, as well as a model, not so utopian for them, of a society in which the order of public justice follows the chaos of private vengeance, in which the Eumenides, paladins of peace and reason, defeat and banish the devastating Erinyes.[39]

The Foundation's decision to focus on the work of Aeschylus can thus be seen from a fully twentieth century standpoint, which attributes unquestioning validity to the ideas "of the individual, personal freedom and the shifting of the ethical basis to the centrality of the will, rather than of knowledge [which] sharply distinguish its background from that of archaic, ancient Greece".[40]

These ideas also shape a new concept of limits, which, in a contemporary key, can be summed up as follows:

---

[39] Domenique Fernandes, *Le radeau de la Gorgone, promenades en Sicile*, Paris, Grasset, 1988, pp. 371-372. The term *sicilitudine* [TN: Sicilian identity] was coined in 1970 in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (Bompiani, 2004) by Leonardo Sciascia, with whom Domenique Fernandes was friendly and with whom he co-authored *Les Siciliens. Ferdinando Scianna* (Paris, Denoël, 1977). *Sicilitudine* indicates a gestalt of psychological and existential traits typical of Sicilians: resulting from specific historical events and the island's singular institutional structure, they have endured through the centuries and provide the possibility of establishing a 'magical' correspondence between current-day Sicily and an eternal Sicily. Among the elements that compose "Sicilitudine", according to Sciascia, uncertainty and insecurity is the most central throughout Sicilian history: the island has always been vulnerable, and historical fears have become existential ones, that lead to a tendency to isolation, to the distancing of individuals, groups, communities from each other and of the region itself from the rest of the country.

[40] Annamaria Cascetta (ed. by), *La tragedia nel teatro del Novecento*, Bari, Laterza, 2009, p. 13.

[…] it is the limitation of man, the *hic et nunc* viewpoint of his *situation*, so aptly described by twentieth century philosophers, the insufficiency of his resources in comparison to the physical forces of nature and the animal instincts. It is the biological limit, whose most potent manifestation is mortal illness and death. It is the moral limit, i.e. evil, expressed as violence, aggression, mistreatment by others, and of others, and of the individual towards himself. It is the limit of a man towards other men, the fruit of a culture of repression and exploitation. It is the limit man finds in attempting to establish rational relations, the interruption of relations with everything, with the other, with the beyond, the mortification of the re-ligious man. [41]

But:

[…] the Mycenaean murder is not merely a family affair: the victim is a king, a sovereign. Consequently, it is not merely a violation of family bonds, but involves the usurpation of a throne. In the tragedy, the situations reflect both moral and political conflicts, political in the literal sense of the Greek *polis*, the city-state. […] Crimes committed at the level of the throne are not just violations of the moral code, but a catastrophe for the State.[42]

Among the many representations staged here, the one that most closely addresses the topic in question, *The sensorial Theatre – Visual and acoustic emotions as a way of feeling Opera*, is indubitably the *Oresteia* of Iannis Xenakis, directed by Yannis Kokkos.

Iannis Xenakis,[43] one of the most prominent composers of the post-war period, transposed Aeschylus' trilogy into music for the first time in 1966[44] and

---

[41] *Ibidem*.

[42] Jan Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia classica*, cit., pp. 296-297.

[43] Iannis Xenakis (Brăila, Romania, 1922 – Paris, 2001), was a composer, architect and engineer, a naturalized French citizen. At the age of ten he moved to Greece, and studied in Athens until 1941, when the country was invaded by the Nazis. He emigrated to France in 1947 and began working with Le Corbusier, designing large-scale projects like the residential housing complexes in Nantes and Briey-en-Forêt, the cultural center in Baghdad and the convent at La Tourrette, in addition to the Philips pavilion at the Brussels world fair. While in Paris, he begins to study music at the Conservatoire Supérieure, applying mathematical and architectural concepts to composing. In 1955 he composes his first work, *Metastaseis,* which was directed by Hans Rosbaud at the Donauschingen Festival. In the sixties he began writing music for the theater, first for Aeschylus' *The Suppliants* (1964), then for his *Oresteia* (1965-1966) and Seneca's *Meda* (1967). A pioneer in the use of computers for logarithmic composition, in 1966 he founded the *Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales*, dedicated to research in the application of computer algorithms to music. He composed a considerable number of works, from pieces for solo instruments to chamber music, from string quartets to orchestral works, from choir pieces to compositions for magnetic tape, and he stimulated much interest from biographers and music critics, among which we indicate: Enzo Restagno (ed. by), *Xenakis*, Turin, EDT, 1988.

[44] The work was commissioned to Xenakis by Ypsilanti (Michigan), which takes its name from Demetrius Ypsilanti, a hero of Greek independence, who fought against the Ottomans in 1825, in defense of the city of Argo. It made its debut at Eastern Michigan University's Briggs baseball stadium. In the initial version, in both English and Greek, Xenaxis wrote one hundred minutes of

reprised it in 1987 for the debut performances at the Teatro dei Ruderi in Gibellina, with sets and sculptures by Francis Poirier,[45] music arrangements by Michel Tabachnik and Dominique Debart and stage direction by Yannis Kokkos.[46]

The *Oresteiads*, in their fifth year on the program, continue to offer re-elaborations of the myth and of its connection with Sicily, but on this occasion they

> […] raise the bar […] and for the first time, stage a full-blown opera. […] A French *Oresteia*, in terms of the place where the two main authors live and work and where it was originally produced; a Sicilian *Oresteia* in terms of the wholesale participation of the population and the children of Gibellina in the production and the natural setting of this grand project, which involved almost total choral participation, with almost 500 performers on stage. […] And thus the return of the *Oresteia*, in addition to re-establishing, on the ruins of the old town, a ceremonial of collective memory – a link with history and a metaphorical representation of the past – through its association with the Sicilian *Oresteia* that turned a cemetery into a theater, becomes a memory within a memory.[47]

Xenakis' opera is complex, and requires a concise explanation to make Kokkos' staging comprehensible. Xenakis' *Oresteia* has diverse musical influences, taken from different cultures and epochs: Greek tragedy, Japanese Noh Theater, Byzantine music and the warm, textured sound of its composer, a result of his research, begun in the sixties and summed up in the introduction to his essay entitled *Musiques Formelles*:

> […] this text represents a collection of studies on composition that explored different aspects. The effort to reduce certain sonorous sensations, to understand their logical causes, to master them and to utilize them for purposeful constructions; the attempt to concretize flights of fancy through sound, to test them within the compositions; the desire to better understand past works, attempting to identify a more profound unifying principle that corresponds to the scientific though of our times; the attempt to produce art

---

music for the three movements, *Agamemnon*, *The Supplicants and The Eumenides*. Subsequently, he re-wrote the text phonetically in Greek, and after a series of cuts, reduced the duration of the work to just over forty minutes and titled it *Suite de l'Orestie*. The shortened version was performed at the Sigma 3 Festival in Bordeaux in November 1967. In 1978 the *Oresteia* was performed in Mycenae and, in 1987, on the occasion of the staging of the Orestiadi di Gibellina, Xenakis again re-wrote the *Suite*. (See Pedro Bittencourt, *Une lecture de L'Oresteia di Xenaxis*, p. 2 in: www.pedrobittencourt.info/media/OresteiaXenakisPedroBITTENCOURT.pdf).

45 Francis Poirier, is an internationally renowned sculptor and set designer. His works for theater and the cinema are both numerous and highly regarded.

46 Yannis Kokkos (Athens, 1944), is an artist of international renown. He worked extensively and notably as a set designer and costume designer and, beginning in 1987, as a director of prose theater and opera. Kokkos' sets stand out for their magical realism, including natural settings and evocative spaces. (See Georges Banu **(ouvrage concu et realise par),** ***Yannis Kokkos, le scenographe et le heron,*** Arles, Actes sud, 2004 (1989).

47 Franco Quadri, *La memoria della memoria*, in "Labirinti", year III, single issue, 1990, p. 87.

through a “geometric process”, meaning to provide a less uncertain logical foundation than momentary impulse, and at the same time more serious, more worthy of the proud struggle that human cognition carries out in every other field. All of these efforts must lead to a sort of abstraction and formalization of musical composition.[48]

In line with Aeschylus' tragedy, the language spoken is ancient Greek, and the many homicides are rendered with sobriety. The intention of Xenakis, who composed the first version in 1966, which is among the first experiments in the adaptation of a text to music, is to link Aeschylus' poetics to the music of the future. At the center stands man, viewed in terms of a problem. It is a question of

[…] taking the remains or the ruins of a text and trying to give them, as freely as possible, a meaning that corresponds to our times […]. This is what I attempted in the music for the *Oresteia*, but even afterwards I continued to study ways to better approach the problem, mostly by using phonetics. I studied ancient phonetics, from the Attica period, and all the musicological contributions I could find.[49]

In the Gibellina version of 1987, Xenakis adds new parts: an electronic prelude and the movement for Cassandra, based on the rhythm of the ancient text, on prosody, which was sung on that occasion by the baritone soloist Spyros Sakkas,[50] whose falsetto register reaches almost to the range of a soprano, and by the percussionist Silvio Gualda, accompanied by a twenty string psalter.

Kassandra can be performed and analyzed independently of the rest of the *Oresteia* and can easily engender comparisons to traditional music heard in Japanese theater, whose instrumentation is often simple and linear, and accompanies vigorous, stylized vocals, with fluctuating volume – sometimes without regard to a specifically musical notation – conjugating the spoken text with the melodic background. Similarly, in *Kassandra* we also find this tendency towards a flat, unsophisticated instrumentation. In addition, the use of the psalter and the sonorous turns are as hypnotic as a reflection.[51]

---

[48] Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, in “Revue Musicale”, n. 253-254, 1963, p. 9.
[49] Enzo Restagno (ed. by), *Xenakis*, op. cit., p. 39.
[50] “The singer's ability to reach very high notes in falsetto gives the impression of a mythological being, halfway between human and the indescribable, which in this case can well be a priestess or a goddess”, Evaggelia Vagopoulou, *L'Universalità dell'Oresteia di Xenakis*, excerpted from the International Symposium on *Iannis Xenakis.* Athens, May 2005, p. 250-257, in: www.apuntozeta.name/CD/slides/Oresteia.html. In his review of the performance, Paolo Petroni writes of the baritone: “A primal moment of great impact, almost of barbaric possession, that a stringed instrument, similar to a zither, underscores, bringing a different and unusual coloratura to the score”, Paolo Petroni, *Sui ruderi della vecchia Gibellina risuona forte il canto di Eschilo*, in “Corriere della Sera”, 23 August 1987.
[51] Evaggelia Vagopoulou, *L'Universalità dell'Oresteia di Xenakis*, op. cit.

The Cassandra[52] piece is inserted by Xenaxis in the first movement of *Agamemnon*, followed by the choral movement of *The Libation Bearers* and the final movement of *The Eumenides*, which in 1992 was split by the goddess Athena's monologue, when Xenaxis once again modified the work.
The Gibellina staging underscores the convergence of the ancient and the new, and is performed among the ruins of the old town.

Xenakis' music is as important to the substance of the performance as the spoken word: it is an integral component of the dramatic content, and an essential vehicle of the projection of the action. Even more, because its message is not limited by the words, only the music can give the tragedy its essential violence, its depth and its archetypal power. Its voluntary nakedness, its intensity, freshness and archaic roughness, emphasize its kinship with Noh theater. And, in fact, it seems that it was Noh theater that inspired, stimulated, perhaps even guided Xenakis. "Japanese theater", he noted, "should serve as a locus of meditation for the framework of modern or classic theater [… because] its every element – the poetics, the treatment of the voice, the action, the dance, the music, the colors and their respective symbolisms – are blended chemically, inseparably and ingeniously."[53]

After all, as Xenakis says, with respect to the archaic reconstruction of proto-Greek theater,

Aeschylus lived in Classical Greece, but the myths he dramatizes hark back to Mycenaean times, so they have much more ancient roots. Another era is clearly visible, not just in the myths, the language and the relations with the divinities, and it would be interesting to know how those archaic aspects were presented in his performances, but we know nothing about that.[54]

This *Oresteia* also includes a prelude, *Mycénes Alpha,*[55] an electro-acoustic musical piece composed using the UPIC[56] system, which introduces the mysterious

---

[52] Evaggelia Vagopoulou, notes that "The Cassandra scene is particularly accentuated in Aeschylus' drama, her long monologue marks a crucial turn in the tragedy's plot. […] In the scene, the young priestess and prophet is already in Greece, a captive of King Agamemnon, who has taken her for his concubine. In vain, she tries to explain to the men of Argos (the chorus) that she and Agamemnon will soon be murdered by Clytemnestra, his legitimate wife, who seeks vengeance for Agamemnon's prolonged absence and infidelity. But the curse upon Cassandra makes her prophecy fall on deaf ears, and the men of Argos are incredulous, so that the occurrence of the tragic events becomes inevitable," Evaggelia Vagopoulou, *L'Universalità dell'Oresteia di Xenakis*, excerpted from the International Symposium on *Iannis Xenakis,* op. cit.
[53] Maurice Flauret, *Il teatro di Xenakis*, in Enzo Restagno (ed. by) *Xenakis*, op. cit., p.163.
[54] Enzo Restagno (ed. by), *Xenakis*, op. cit., p. 33.
[55] *Mycénes Alpha* is a ten minute electronic composition for two-track magnetic tape, composed by the author in 1978.
[56] The UPIC system, invented by Xenakis in 1977, is a computer-assisted music composition software. UPIC stands for Poliagogic Information Unit of the CEMAMu (*Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales*) of Paris. UPIC consists of a graphic module linked to a

period in which the myths originated. The combination of ancient and modern, performed in the unique setting of the ruins, underscores the composer's desire to project the *Oresteia* into the future:[57]

> […] one of my fundamental notions was to infuse the music with the unique poetics of Aeschylus' tongue, and to include in a powerful acoustic concentrate an archaic mood that would simultaneously project the listener into the musical future.[58]

In *Notice sur l'Orestie*, Xenakis expounds on Greek theater, treating it as a total experience, going beyond the visual and the auditory spheres to penetrate the realm of thought. Taking Hegel's view as his point of departure, which defines sensory experience as preceding the intellect, Xenakis overturns the Aristotelian idea that there is nothing in the intellect that is not based on sensory experience. This leads him to affirm that "the use of tetrachords and the extensive use of microtonalities in the *Oresteia* […] represent an attempt to assimilate a musical lexicon typical of ancient, non-western origins."[59]

In each of the three sections - *Agamemnon*, *The Libation Bearers*, *The Eumenides* – the choral element predominates. There are three choruses, for a total of 280 people;[60] a men's chorus for *Agamemnon*, a women's chorus for *The*

---

computer, which produces waves and loudnesses that are then processed by the computer. There are two levels of composition: "the microcomposition, which involves the generation of timbres by creating waves that are then memorized by the computer in the form of *wavetables*. The forms of the waves can be those typical of electronic music (triangular, sine, etc.) or they can be of random forms, generated by the user. The simplicity of complexity of the waveforms has a clear impact on the timbre of the sound produced. In general, Xenakis has a predilection, which is evident in *Mycenae-Alpha*, for the more complex waveforms, rich in harmonics, which usually generate rather harsh timbres. The second level, macrocomposition, instead involves using the timbres generated in the microcompositional phase to trace graphic patterns within a temporal-frequency diagram. These are drawn by the user on a graphic board. A composition is usually composed of different patterns that define the sections of the piece, which Xenakis calls "pages". (See Andrea Arcella, *Il sistema UPC e Mycenae-Alpha di Iannis Xenakis,* in: www.scribd.com/doc/29863768/Andrea-Arcella-Essay-Mycene-Alpha). Also see*:* Enzo Restagno (ed. by), *Xenakis*, op. cit., pp. 57-58.

[57] In the same year, at the Festival Musica 87 in Strasburg, the piece, given the change in location, was not performed. Instead, in Strasburg the first recording of the opera was made, although a visual recording of the staging of the work in Gibellina is shown in the film *Le gesta di Gibellina*, directed by Hugo Santiago (1988). In his comment on the performance in Gibellina, Paolo Petroni wrote, with reference to the prelude: "… a flurry of locomotive whistles that develop into a siren, the roar of a motor, charging the atmosphere with a sudden anguish. A modernity full of conscious pathos, a way of reliving myth by blending the archaic with the eternal." Paolo Petroni, *Sui ruderi della vecchia Gibellina risuona forte il canto di Eschilo*, op. cit.

[58] Iannis Xenakis, *Notice sur l'Orestie*, program of Festival Sigma 3, in Bordeaux, 1967, archives of the Centre de Documentation de la musique Contemporaine (Cdmc), Paris. In 1976, the same essay appeared in a Greek edition entitled *Antiquity and contemporary music*, finally, it was included in the volume Makis Solomos (ed. by), *Iannis Xenakis, Keimena peri musive kai arkitektonikes*, Athens, Psychogios, 2001.

[59] Evaggelia Vagopoulou, *L'Universalità dell'Oresteia di Xenakis*, excerpted from the International Symposium on *Iannis Xenakis,* op. cit.

[60] The choruses are those of Anjou, Alsace and Lower Normandy, and the Palermo choir of sacred music, "V. Amato", to which is added the children's chorus of Gibellina in the finale of *The*

Libation Bearers, with three low register women's voices for Electra and three high men's voices for Orestes, and a children's chorus, which is introduced at the end of *The Eumenides* along with the women's and men's choruses.

The composer attempts to heighten the sense of drama through a dialogue between members of the chorus, thanks to an asynchronous distribution of the text (at first his intention was to propose an incomprehensible text), to the children's chorus, which very aptly depicts the transformation of the *Erynnes* into the *Eumenides*, and to the conventional choral odes coupled with rapid interactions, resembling stichomythia. Tracts of austere primitivism, pagan sounds and linear monadic chromatics all represent sections of the original text; Xenakis also indicates the precise verses where the music must be solely instrumental.[61]

Agamemnon is the movement with the least spoken text in the entire trilogy. The tragic chords have a cutting, strident quality, which is at the same time solemn; on the contrary, *The Eumenides* is the movement with the most speech, especially in the opening and closing segments;[62] in *The Libation Bearers*, percussion prevails, with the instruments partly located in the orchestra and partly in the men's chorus, close to the audience. The result

[…] is the fruit of a scientific spirit that has constructed a complex and multidisciplinary edifice: Xenakis' thoughts find their inspiration in both Greek antiquity and modern science, producing an original and heretofore unheard musical work. […] The presence of much spoken text, few sung lyrics and numerous instrumental sequences (with an indication of the corresponding verses) prove that Xenakis has transposed the lexicon of Aeschylus […] both instrumentally and in a powerful sonorous concentrate, through spoken and sung text and through the supposed phonetics of the fifth century B.C.. The archaic atmosphere is achieved both through the instruments (tragic chords) and the voices (the cry in the finale of *The Eumenides*, the sequence in simple recto-tono, the use of falsetto). […] Xenakis was inspired by the complete integration of the arts in Noh Theater, and his *Oresteia* would be difficult to appreciate or perform without an appropriate staging.[63]

Iannis Kokkos' direction interprets Xenakis' musical text in a dreamlike key. The ruined two-floor house, with the ruins of Gibellina on the hillside in the background, becomes the royal palace, topped by an enormous and ominous bull. It

---

Eumenides, a total of five different choruses.

[61] Evaggelia Vagopoulou, *L'Universalità dell'Oresteia di Xenakis*, excerpted from the International Symposium on *Iannis Xenakis,* op. cit.

[62] In *The Eumenides* as well there are percussions that testify to the influence of Japanese Noh theater on the work.

[63] Pedro Bittencourt, *Une lecture de L'Oresteia di Xenaxis*, op. cit., pp. 10 and 11.

is here that

Clytemnestra, in a red robe, awaits the triumphant return of her husband, King Agamemnon, from Troy, planning to murder him and usurp his throne with her lover, Aighistos. […] The bonfires that, in Aeschylus' tale, announce the arrival of the royal procession and the proclamation of victory, have been scattered by Kokkos […] on the hillside, lending a dreamlike atmosphere to the performance.[64]

In fact, as we read in the director's notes:

The dark, ancient memories echoed in the music of the *Oresteia* are made to resound among the ruins of Gibellina, like a bridge between the harsh destinies of the two cities: Mycenae, the birthplace of blood-soaked myths, a pawn in the games of gods and men, and Gibellina, a Sicilian village condemned by nature's wrath to obliteration and then resuscitated by the will of its inhabitants. This parallel, which may seem arbitrary to some, is instead validated by the invocation of another city: Troy. Leveled by the Greek army commanded by the King of Mycenae, it is the symbol of the oscillation between death and rebirth. And so for three successive nights in August, under the moon's indifferent light, we will strive to invoke the shadow of a murdered King, the ambiguous vengeance of the just, the tenuous reconciliation imposed by the gods and the undying beauty of the faces of the passers-by.[65]

Subsequently, the director lets the story unfold in ample choral movements, simple and powerful;

[…] the lights that interpret the space, altering the distances and perspectives we perceive, focus our attention on the small gestures, on the intimate story portrayed by the actors. Up there, in the crumbling ruins of the house, we see a red-robed Clytemnestra waiting for her son, for her fate. Much closer, we almost feel the hand of Orestes as he grasps the knife proffered by Cletra, who hands him destiny's heavy burden, that knife that he will suddenly use, shattering the order of the mind in a single, burning instant of astonishment. Up above, atop it all, where a band of boys and girls have burst in, like a flurry of Furies, stands the powerful, white statue of Athena. […] Spaces, from distant rites of a Greece reflected in the customs of yesteryear's Sicily. Spaces that allude to a tragedy that seems so familiar, as if it had always been in all our souls.[66]

---

[64] Paolo Petroni, *Sui ruderi della vecchia Gibellina risuona forte il canto di Eschilo,* op. cit.
[65] Yannis Kokkos, *Tre città*, from the performance program, Edizioni Orestiadi di Gibellina, 1987, p. 27.
[66] Lorenzo Arruga, *Troppi decibel per questa Grecia,* in "Il Giorno", 23 August 1987.

The statue of Athena, twelve meters high and supported by a trellis, was realized by Carlo La Monica using eighty square meters of Styrofoam.

We had planned to raise the statue of Athena on stage, from a supine to a standing position, using a hydraulic lift. Around the sculpture we set up scaffolding with metal tubing, and we began to shape the Styrofoam block using chainsaws.[67]

The most difficult thing was undoubtedly matching the staging to the music; however

[…] the various pieces composed by Xenakis (melodic, ethnic, with Orff-like accents), are best rendered visually by movements of the choruses. As in the episode of The Libation Bearers, when an infinite number of pinpoints of light glimmer in the crevices of Burri's white cretto[68], illuminating and shaping the vast procession of women to Agamemnon's tomb. Or in the aggregation of the argives under the raised model of Mycenae, or the re-establishment of an order that reflects all the odious violence of Aighistos and of more recent totalitarian episodes in the roar of the soldiers' arms […] Particularly striking is the fury with which the maddened Erynnes, clad in their cloaks of persecutory yellow, hurl themselves on their victims, when, in a second moment, we discover them to be children. There are, in summary, all the aspects of people's theater, used to personify Xenakis' music, and not gratuitously, but delivered with the impact of a colossal movie production.[69]

Kokkos' direction grasps the affinities between Aeschylus' text and the place where the tragedy is staged: Mycenae, bathed in blood, and Gibellina, condemned to oblivion by the forces of nature. A difficult enactment, in part because of the number of participants: over five hundred counting actors, singers and extras: the former mostly immobile, the others in constant movement.
The director's intention is to surprise his audience with unexpected effects, like

[…] the assault of the Erynnes. More than a break-in, this is an explosion: of shouts (of high children's voices), of instrumental whistles, trills, drum rolls: a triumph, when all is said and done, of amplification (but with regard to this it should be noted that this amplification, frankly excessive, nullifies the planned spatial distribution of the voices, concentrating them in unidirectional mechanical sources, and also attenuates the dynamic variations, by regularly and uniformly amplifying all the voices). And we could also say that the reliance on Byzantine singing at other times is an often-seen expedient used to signal ritualistic elements. Instances such as

67 Carlo La Monica, cited in Davide Camarrone, *I Maestri di Gibellina,* op. cit., p. 61.
68 Burri's Cretto is considered one of the most imposing European examples of Land Art.
69 Gianfranco Capitta, *L'Orestea politica di Xenakis vive come spettacolo di massa*, in "il manifesto", 26 August 1987.

these, intended to capture consensus, contradict the original purpose of the written text, which is an acoustic comment on Aeschylus' tragedy. But they do not ruin it: as ever, the important thing is that the music should be structurally complete and put together tastefully. And there are extraordinary moments, perfectly engaging, like the extended preamble to Orestes' act of vengeance, based on very simple but agitated choral syllables articulated by crisp percussive rhythms. […] Yannis Kokkos, the director, is fully satisfied to fill the space with black figures in modern garb and farmer's clothing, chosen from among the inhabitants of Gibellina. He makes an informed use of lighting and defines the space with decisive strokes, well calibrated, and justifies it with theatrically effective rituals. And while the final advance of the chorus may be too reminiscent of the march depicted by Pelizza da Volpedo, while the double mimic of Cassandra goes against Xenakis' androgynous conception, while the surge of the militiamen is a bit too facile, all in all the performance holds up quite well.[70]

Kokkos' staging blends the new – presenting Orestes in rolled-up shirtsleeves and the bodies of Clytemnestra and Aighistos among the ruins – with the ancient, and with an efficiency that owes something to a wholly Italian brand of neorealism, and creates an effective scene with a handful of elementary brushstrokes, mass movements and lighting effects. A series of oriented spaces that offer a few essential points of reference and are located between the emptiness of the ruins and the space where the action occurs, filled by the actors' movements.

We immediately notice in this sequence of frames, of long shots and close-ups (my hand is guided by a cinematic memory, says the director), the contrast between signals of joy, between a certain suggestive archaic naturalness, and the tragic, violent nucleus, which is about to explode.[71]

[70] Michelangelo Zurletti, *Voce solista Cassandra,* in "La Repubblica", 23 August 1987.
[71] Paolo Petroni, *Sui ruderi della vecchia Gibellina risuona forte il canto di Eschilo,* op. cit.

L’itinerario del “Re Cervo”. Dalla fiaba di Carlo Gozzi al libretto di Paolo Bosisio - un’approccio comparativo

Professor Adjunct Elina Daraklitsa
University of Athens, Greece

La magia e la fantasmagoria, la metamorfosi e il fiabesco, il tragico e il comico, lo sbriciolarsi del realismo e della concretezza, la ricostruzione del sogno, dell’immaginifico, del perpetuo rinascere di un nuovo universo teatrale ed esistenziale sono gli elementi che caratterizzano tutta la drammaturgia di Carlo Gozzi, inaugurata dalla serie di dieci fiabe con cui riuscì a strappare al suo acerrimo nemico Carlo Goldoni l’indiscussa supremazia sulle scene veneziane.

Ne costituisce un esempio già maturo la terza fra le sue fiabe, *Re Cervo,* composta, come quelle che la precedono e che la seguiranno, appositamente per la compagnia di Antonio Sacchi (inarrivabile Truffaldino), che fu una delle migliori formazioni della commedia dell’arte durante gli anni 1738-1777 e che, proprio grazie al supporto artistico di Gozzi, si avviò al superamento della prassi tradizionale dell’improvvisazione a favore della tecnica premeditata.[72] La fonte della fiaba gozziana si trova nell’allora diffusissimo *Cabinet des Fées* e precisamente nell’*Histoire du Prince Fadlallah fils de Bin Ortoc, Roi de Mousel,* di Pétis de la Croix, e nell’*Histoire des quatres sultanes de Citor,* contenuta nelle *Milles et un quart d’heure.*[73]

L’intreccio nasce dal libero montaggio delle due fonti, le cui vicende confluiscono in una storia di amore e invidia, che contrappone un re a un ministro corrotto, con la sapiente regia di un mago ai cui prodigi si deve il felice scioglimento.

Con Re Cervo l’autore dimostra di avere raggiunto una soddisfacente maturità letteraria oltre che l’intenzione ormai evidente di abbandonare le ragioni polemiche che avevano ispirato la sua precedente produzione.[74] *Si tratta della sua*

[72]. Riguardo al capocomico Antonio Sacchi: Giulietta Bazoli, *Antonio Sacchi: ultimo atto*, in «Rivista di letteratura teatrale», 3, 2010, pp. 27-54.

[73]. Cfr., Carlo Gozzi, *Re Cervo*, edizione critica e commentata a cura di Paolo Bosisio e Valentina Garavaglia, Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 13, 84· Mayer Charles-Joseph (a cura di), *Le Cabinet des Fees ou Collection Choisie des Contes des Fees, et autres contes merveilleux*, Genève, chez Barde, Manget & Compagnie, 1785-1789, 41 voll· Gueullette Thomas Simon: *Mille et Un Quart d’heure: Contes Tartares, Paris, chezles Libraires Associes*, 1753, 3 voll.

[74]. Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki 1979· *Contro il Goldoni. Un capitolo inedito di Carlo Gozzi al Voltaire e undici sonetti inediti di Accademici Granelleschi*, in «Italianistica», 1978, pp. 308-335· Javier Gutierrez Carou, Maestro, Jesus G. (eds.), *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi: evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all’Europa*, «Theatralia. Revista de Poetica del Teatro», 8, 2006·

terza opera teatrale – ma nell'Edizione Zanardi l'autore sostiene essere la seconda–[75] *presentata nel Teatro San Samuele il 5 gennaio 1762. Non è casuale che proprio in quell'anno, pochissimi mesi più tardi,* Goldoni lascia definitivamente Venezia per Parigi consentendo così al suo antagonista di occupare lo spazio che era già stato di Goldoni.

Le alterne fortune della drammaturgia gozziana e di Re Cervo, rappresentato sulle scene di parecchi paesi e per decenni completamente dimenticato, presentano tuttavia una speciale caratteristica. Tre delle fiabe, infatti, sono state rapresentate in forma di libretto e musicate da compositori di grandissimo livello. Turandot rappresenta sicuramente il caso più esemplare, ma anche L'amore delle tre melarance e La donna serpente si sono trasformate in opere di pregio.

È ora la volta di Re Cervo, trasformato in libretto da Paolo Bosisio per suggestione della direzione della Fenice di Venezia, e quindi musicato dal compositore Angelo Inglese.

L'ispirata fusione[76] *del linguaggio popolaresco e dialettale delle maschere della commedia dell'arte con l'idioma dotto dei personaggi alti, che coesistono nel testo di Gozzi, continua a caratterizzare anche l'opera di Bosisio, con l'eccezione dell'alternarsi tra prosa e poesia, dal momento che il libretto di Bosisio presenta, ovviamente, soltanto versi. Inoltre i concetti moraleggianti che percorrono tutto il testo di Gozzi tendono a scomparire in quello di Bosisio.*

Già a una lettura superficiale appare evidente, nel libretto di Bosisio, l'intento dell'autore di prendere le distanze dallo stile e dalla tematica del modello mediante l'introduzione di elementi innovativi e moderni che avvicinano l'opera all'epoca contemporanea senza per questo cancellare l'identità letteraria del 18° secolo e il contesto retro dell'atmosfera prettamente veneziana. Lo stile giocoso e divertente di Bosisio supera la scrittura ponderata di Gozzi. Pur restando fedele allo stile e alle intenzioni letterarie del modello, egli utilizza il dialetto veneziano e un'espressione poetica aggiornata, impreziosita da rime asimmetriche, che si caratterizza per la libertà del metro, soffuso da un'aura di umorismo rarefatto e inusitato. Talora il linguaggio dei personaggi è improntato a una semplicità popolaresca che risulterebbe incomprensibile allo sguardo e all'ascolto degli spettatori settecenteschi, ma non allo spettatore contemporaneo. Un'ulteriore presa di distanza è costituita dal fatto che una fiaba teatrale viene riscritta nella

---

Michele Bordi, Anna Scannapielo, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio, 2009· Giulietta Bazoli, Maria Ghelfi (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura: percorsi del teatro di Goldoni e di Gozzi, Atti del convegno* (Venezia, 12-15 dicembre 2007), Venezia, Marsilio, 2009.

[75]. Bosisio riguardo all'errore della posizione del *Re Cervo* all'interno della cronologia del ciclo fiabesco osserva: «La confusione si spiega con il ricordo sbiadito che il Gozzi dovette avere di una stagione tanto intensa della sua attività creativa quando si accinse, a distanza di parecchi anni, a raccogliere le opere per la stampa e a dirigere le intriduzioni», Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni, 1984, p. 212.

[76]. Cfr., L. Zorzi, *Struttura-fortuna della fiaba gozziama.* Atti del convegno internazionale di studi musicali (Siena, 30 agosto – 1 settembre 1974), *La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», 11, Olschi, Firenze 1976, pp. 38-39.

forma di un'opera teatrale destinata a essere musicata e infine cantata. Il ruolo della musica impone modifiche nel metro e nella lingua. Non dimentichiamo che l'opera di Gozzi è scritta in gran parte in prosa e che l'autore a volte mette in bocca ai personaggi canzoni e versi di poeti come Ariosto.

Bosisio conserva la struttura in tre atti della fiaba teatrale di Gozzi.[77] *Anche il luogo in cui si dipana l'azione è lo stesso, ossia il regno immaginario del Paese di Serendippo. Le dimensioni del libretto sono ridotte rispetto a quelle della fiaba teatrale così come le notazioni di regia del primo rispetto a quelle di Gozzi, che descrivevano* dettagliatamente il ritmo teatrale dello spettacolo. Esse offrono informazioni di tipo prettamente tecnico e funzionale testimoniando il ruolo di regista dell'autore, il quale persino scrivendo un testo drammatico si preoccupa che le procedure pratiche inerenti la messa in scena non presentino sbavature.

Nel libretto manca il personaggio di Cigolotti cosicché manca anche il prologo che era personificato al Cigolotti, un cantastorie famoso di Piazza San Marco e della Riva degli Sciavoni. *La compagnia del capocomico Antonio Sachi che aveva rappresentato la fiaba nel 1762, aveva affidato la parte di Cigolotti all'*attore Atanagio Zannoni.[78]

Bosisio assegna altresì un ruolo limitato al cavaliere di corte Leandro, che in realtà non compare affatto se non per bocca della sua amata Clarice. Inoltre è assente il personaggio di Truffaldino, una delle classiche maschere della commedia dell'arte. La ragione è che il librettista non intende dar seguito all'ottusa e ostinata adesione di Gozzi a questo specifico genere teatrale. Così egli decide scientemente e con determinazione di allontanarsi da questa tradizione comica per collocare la sua opera nell'ambito della sua nuova versione di dramma in musica. I personaggi della commedia dell'arte presenti nel libretto, vestono sì i panni tipici del loro ruolo, non però le rispettive maschere. Allo stesso modo scompaiono i numerosi contadini e cacciatori, rimpiazzati dalla presenza di due cerve danzanti, e dalla fonte parlante interpretata da un mimo. A quanto pare nel caso delle cerve, Bosisio sceglie di seguire i pensieri originari e molto interessanti di Gozzi. Lo studioso, avendo consultato il manoscritto marciano della *Rappresentazione del Re Cervo*,[79] nella convinzione che si tratti del copione probabilmente impiegato per la prima rappresentazione del testo teatrale, valorizza abilmente la notazione di regia del drammaturgo veneto in cui è detto che: «… due cervi movibili fatti d'uomini. Un

---

[77]. Riguardo al genere delle "favole teatrali": Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll· Cfr., Lucio Felici, *Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, in *Tutto e fiaba*, Atti del convegno internazionale di studio sulle fiabe (Parma, 1979), a cura di Giorgio Cusatelli, Milano, Emme, 1980, pp. 169-182.

[78]. Cfr., Carmelo Alberti, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: il drammaturgo e il suo doppio*, in «Ariel», 2, 1987, pp. 65-86· Riguardo alla vita artistica dell'attore Atanasio Zannoni, *Raccolta di varj motti arguti allegorici e satirici ad uso del teatro di Atanasio Zannoni comico*, Padova, Conzatti, 1789, 2 tt.

[79]. Il manoscritto della redazione completa della *Rappresentazione del re cervo, fiaba di non più veduti accidenti*, (Biblioteca Nazioanle Marciana di Venezia, Mss. Italiani classe IX, n. 685, collocazione 12075). Paolo Bosisio: «Gli autografi di «Re Cervo». Una fiaba scenic di Carlo Gozzi dal palcoscenico alla stampa con le varianti dedotte dagli autografi marciani» in IDEM, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 57· Riguardo ai manoscritti del *Re Cervo*: Carlo Gozzi, *Re Cervo*, edizione critica e commentata a cura di Paolo Bosisio e Valentina Garavaglia, cit., pp. 13, 17-19, 69-71, 76-83, 87, 93, 98, 104, 261-262.

pappagalo movibile e volante. Un orso e cani. Un bosco come sfondo, ben decorato con alberi…».[80] Tale notazione di regia non è compresa nella *editio princeps* pubblicata presso Paolo Colombani in Venezia nel 1772-1774 in otto volumi, che costituisce la prima edizione ufficiale dell'opera. Ne consegue che i personaggi da 11 nel modello, sono ridotti a 8 nel libretto.

Vale la pena osservare che l'atteggiamento severo di Gozzi rispetto al ruolo della donna nella società,[81] e al comportamento e alla mentalità a essa imposti soprattutto dalla sua posizione sociale, nella scrittura di Bosisio tende a scomparire. Gozzi condivideva le opinioni degli Illuministi mentre il drammaturgo contemporaneo prende spunto dall'argomento per creare una giocosa convenzione drammaturgica in cui il ruolo di Smeraldina è interpretato da un attore di sesso maschile nonché baritono. In tal modo Bosisio manifesta l'intenzione di sminuire l'importanza di tali modelli sociali propri di un sistema etico ormai superato, e di circondare di premure e di interesse ciascun personaggio e l'espressione di ciascun sentimento.

Il sentimentalismo di Gozzi commuove e induce i lettori-spettatori ad abbandonarsi al sogno. Al contrario quelli di Bosisio sono mossi al sorriso e a compiacersi della pudicizia di altri tempi – alterata dallo scorrere dei secoli – oltre che dalla evidente, seriosa malizia. Bosisio si libera altresì del clima religioso, delle relative implicazioni sociopolitiche e della morale ormai superata di Gozzi offrendo una nuova lettura sovratestuale, intertestuale, realistica e nel contempo romantica. I personaggi di Bosisio non recano su di sé l'impronta dell'oriente quando quelli di Gozzi dando luogo a un magma e a una incarnazione tangibile di tutte le favole più amate attraverso i secoli.

Il messaggio morale del testo di Bosisio viene pronunciato per bocca del mago, il quale tra una risata e l'altra, e fumando il narghilè, sostiene che al destino sia meglio affidarsi lasciandolo nelle mani della scienza.

Il primo atto della fiaba ha inizio con la presentazione, da parte di Gozzi, del personaggio di Cigolotti, il quale mediante un monologo introduce gli spettatori-lettori in un'atmosfera al tempo stesso orientale e veneziana. Il monologo in questione manca nel libretto, che presenta subito l'energia e il dinamismo di Tartaglia, ministro del re Deramo e della figlia Clarice. Si comprende subito che lo stile esplicativo e quasi prosastico di Gozzi assume una forma più concentrata e scorrevole nella penna di Bosisio, il cui scopo è comprendere nei suoi versi, senza l'aggiunta di informazioni superflue, gli avvenimenti iniziali più importanti e nel contempo, mediante il ricorso ripetuto alle consonanti armonicamente disposte nelle rime, organizzare un gioco melodico che risulti piacevole alle orecchie degli ascoltatori. La stessa tendenza a riassumere gli avvenimenti si riscontra in tutto il libretto, così come, a partire da questo momento, la sequenza fedele della suddivisione della fiaba in scene e atti.

---

80. Riguardo all'edizione Colombani, Javier Gutiérrez Carou, *L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi*, in «La Bibliofilia», CVII/1, 2005, pp. 43-68· *Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni*, in «La Bibliofilìa», CVII/2, 2005, pp. 171-173.

81. Cfr. Mirella Saulini, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995.

Poco dopo fa la sua comparsa la figura comica di Smeraldina, che nell'opera di Bosisio diventa ancora più divertente grazie all'aria ingenua e all'abbigliamento grottesco che muovono al riso al suo semplice apparire. Smeraldina è un personaggio stonato che in virtù dell'eccessiva fiducia nella propria femminilità e della voce tutt'altro che melodiosa, conferisce un tocco di ulteriore piacevolezza a entrambe le opere. La quinta e la sesta scena del modello non sono state comprese nel libretto. Bosisio è deciso di occuparsi soltanto degli elementi più importanti della trama evitando i dati accessori e i monologhi prolissi del re. Al contrario, maggior spazio viene riservato alla storia d'amore tra Deramo e Angela. Mediante una sintesi molto ben riuscita delle battute dei protagonisti, si passa rapidamente alla settima scena del modello e alla presentazione del re Deramo avendo evitato le lunghe notazioni di regia di Gozzi. Infatti, come già detto in precedenza, Bosisio ricorre alle notazioni di regia soltanto quando siano funzionali all'armonia del risultato scenico e registico dell'opera nel suo complesso. Molto presto veniamo a sapere dell'amore di Angela nei confronti del re, sentimento che lei gli manifesta con la modestia e l'umiltà che le sono proprie. In entrambe le versioni Deramo resta soddisfatto nel ricevere la conferma della sincerità dei sentimenti di Angela da parte della statua che sorride.

Le rime del quale si compiace Bosisio sono perlopiù baciate o incrociate, e come tali capaci di creare effetti di eco e di agevolare il compito dei cantanti mediante un facile schema mnemonico. Le sue frequenti rime accentuano la comicità. Sia le vocali sia le consonanti sono improntate all'epanalessi e in quanto tali risultano orecchiabili al punto da trasformarsi in consuetudine melodica che si prolunga oltre il termine della rappresentazione. Il suo libretto si caratterizza per la vivacità scenica, ritmica e per la naturalezza espressiva. I dialoghi sono più liberi e sciolti rispetto alla fiaba gozziana, il che mette in rilievo la prospettiva moderna e l'innata sensibilità dell'autore nei confronti del presente e della realtà. Inoltre in alcuni punti un dialogo trapassa nell'altro dando luogo a una concatenazione continua di suoni, di parole e di allegria, e in ultima analisi a un ritmo impeccabile dal punto di vista tecnico. Le scene sono abilmente costruite per ottenere i risultati comici.

Al libretto di Bosisio regna la polimorfia metrica e la comicità retorica, mentre il rapporto dialettico con la parola e l'azione è in pieno equilibrio con la musica. È un libretto semplice e complesso nello stesso tempo. Bosisio fa un bel connubio tra il fiabesco, l'umoristico e il satirico coinvolgendo il gusto romantico del primitivo, della spontaneità, della natura e del sogno. Adegua brillantemente le diverse componenti tecniche e linguistiche alle diverse soluzioni musicali. La sua capacità di librettista sta nell'imprevedibile e inquieto accostamento di modernità e tradizione. La sua originalità stilistica gioca continuamente con l'elemento grottesco linguistico.

Prima di assistere all'avventura della metamorfosi del re in cervo, veniamo a sapere dell'amore tra Clarice e Leandro. Ci troviamo ormai nel secondo atto. Bosisio elimina le prime quattro scene di Gozzi, in cui sono descritti i preparativi della battuta di caccia, mentre Tartaglia rimprovera la figlia Clarice di non averlo aiutato e di essere stata rifiutata da Deramo come futura regina. Bosisio descrive

con vigoroso umorismo i ripetuti sforzi di Tartaglia di colpire alle spalle e in modo mortale il re. Tale scena è strutturata in modo da divertire più che lasciare lo spettatore con il fiato sospeso rispetto alla salvezza o meno del personaggio. In questo passo Bosisio riporta per intero un verso di Gozzi: «…*Cra cra trif traf not sgnieflet canatauta riogna*…», ossia la formula magica, introducendo l'elemento nuovo e originale della danza dei cervi. Una volta che gli eventi prendono una piega drammatica e con l'aiuto della magia l'anima del re entra nel corpo del cervo e quella di Tartaglia nel corpo del re, il librettista passa rapidamente a presentare i sentimenti dell'eroe frustrato e la sua capacità di trovare soluzioni efficaci sottolineando così la forza dell'intelligenza e, per estensione, offrendo un ottimo pretesto per l'appropriazione del potere regale e dello status di aristocratico. Bosisio a questo punto mette in bocca ai suoi personaggi interrogativi incessanti e senza risposta, che rendono più teso il ritmo dell'azione. In seguito il re dal corpo del cervo balza in quello di un vecchio riuscendo infine a tornare al suo palazzo, indenne dal punto di vista spirituale ma non da quello fisico.

Nel terzo e ultimo atto si svolge la divertente scena dell'incontro tra Angela e Tartaglia. Quest'ultimo finge di essere Deramo e cerca di rivolgersi alla ragazza, sconcertata, esprimendosi alla maniera del re. Lo sforzo compiuto da Tartaglia per conquistare, o meglio conservare l'amore di Angela, è tale da raggiungere il ridicolo e il grottesco. Lo spettatore di Bosisio si trova di fronte al binomio gioia-dolore e sperimenta nel contempo il desiderio di ridere e di piangere. Infatti non sa se provare pena e compassione per il personaggio, o ridere per il suo comportamento stralunato. Lo spettatore di Gozzi invece è mosso al riso grazie ai consueti frizzi e lazzi della maschera della commedia dell'arte, senza provare alcun sentimento di pena o compassione. Il Tartaglia di Bosisio comincia a balbettare e a farfugliare, strascica le parole e le lettere giungendo ai limiti estremi di una comicità che fa da supporto alle parti cantate dal baritono conferendo un fascino particolare a questo personaggio, mentre per l'attore che di volta in volta ne impersona il ruolo costituisce un classico esempio di pezzo di bravura. Il Tartaglia di Gozzi ovviamente non è privo di comicità, ma questa è priva di eccessi o di espressioni linguistiche particolari. La sua incapacità di parlare con la cortesia e l'affabilità degni di un monarca, si esprime mediante frasi e gesti sgraziati, che pur non compromettendo il valore drammaturgico del personaggio, si addicono di più al tipo di umorismo a cui era abituato il pubblico veneziano del 18^0 secolo.

Poco dopo Deramo incontra la sua futura sposa, che all'inizio fa fatica a riconoscerlo ma viene convinta della verità delle sue parole grazie all'eloquenza e alla schiettezza dei suoi sentimenti. Così a un certo punto entrambi, scoperto il tranello ordito da Tartaglia allo scopo di impadronirsi del trono e della ragazza, mettono a punto un piano in grado di condurre all'auspicato, fausto scioglimento della vicenda. La gioia finale viene espressa mediante dialoghi che si alternano con ritmo serrato nel libretto, e mediante monologhi moraleggianti nella fiaba.

Riassumendo, Bosisio con questo libretto dimostra oltre ogni dubbio di conoscere a fondo la *prassis* teatrale, di sapersi muovere con perizia nell'arte della scrittura che per la prima volta in un ambito drammaturgico – e non più scientifico – supporta e pone in evidenza le abilità potenziali e le doti interpretative degli attori

e dei cantanti. Egli si rivela uno straordinario drammaturgo contemporaneo che insieme ci offre una prova ulteriore della sua sapienza registica lasciando intravvedere il seguito di un lungo percorso artistico.

Osservatorio TEMPO - Report e prospettive di attivazione in nuovi contesti culturali ed educativi

Dr. Tancredi Gusman
Marie Skłodowska-Curie Research Fellow, Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin, Deutschland

Introduzione

La formazione del pubblico teatrale giovanile è uno dei pilastri del progetto di cooperazione europeo "*SENSES – The Sensory Theatre*". A questo scopo è stato attivato, dal gennaio 2016 presso l'Università di Milano, un Osservatorio per l'analisi dei consumi teatrali e culturali giovanili, l'Osservatorio TEMPO (Theatrical Enjoyment Measurement and Production Observation-centre). Il progetto, che si propone di elaborare nuove strategie di formazione del pubblico teatrale tra i 15 e i 24 anni, dopo l'esperienza "pilota" di Milano, verrà ripreso nei prossimi mesi a Galati e ad Avignone. Il calo della partecipazione culturale giovanile e, in particolare, il disinteresse mostrato verso il teatro la danza e l'opera in tutta Europa – registrati dallo Youth Report 2015 dell'Unione Europea – rendono questo lavoro quanto mai urgente e necessario. Dopo aver illustrato, nel primo report di lavoro al colloquio internazionale "Le Théâtre et les cinq sens" (Parigi, giugno 2016), le politiche e gli obiettivi dell'Osservatorio, presenterò nel report di oggi la metodologia e i primi risultati dell'indagine, e getterò le basi per l'elaborazione di *guidelines* finalizzate all'applicazione di questa esperienza a nuovi contesti formativi internazionali. Prima di entrare nel vivo, ringrazio una collaboratrice del progetto TEMPO che oggi non è qui con noi, Anna Chiara Introini (specializzata in marketing teatrale), che ha messo la sua preziosa expertise a servizio del progetto, affiancandomi per ciò che concerne l'analisi dei risultati (in particolar modo dei risultati quantitativi) della nostra indagine.

Osservatorio TEMPO: metodologia e risultati

La letteratura secondaria concorda nel sottolineare come il consumo culturale sia soggetto ad una dinamica di *learning by consuming* che conduce alla formazione del gusto (*acquired taste*) ed alla crescita di importanza, per il consumatore, di considerazioni che riguardano la qualità del prodotto culturale più che criteri legati alla modalità della fruizione – come ad esempio il prezzo del biglietto[82]. Se è vero, infatti, che il *costo* dei biglietti rappresenta una variabile

[82] Gran parte dei contributi esistenti (cfr. ad es. Abbé- Decarroux, 1994; Colbert, 2000) sono concordi nel sottolineare l'importanza del gusto come fattore determinante nella scelta di un prodotto culturale. Secondo Throsby (1994, 3), l'esperienza rende le persone sempre meno sensibili al prezzo: "Il consumo relativo delle arti crescerà col passare del tempo non a causa di un cambiamento dei gusti del pubblico, ma perché il prezzo ombra delle arti cala quando l'esperienza, la comprensione e altre qualità umane di capitale importanza, spesso associate all'arte, vengono coltivate".

importante per il consumo culturale e teatrale giovanile, è altrettanto vero – come conferma la nostra indagine – che i ragazzi si dichiarano disposti a spese molto ingenti per intraprendere attività culturali che essi ritengono particolarmente rilevanti – in particolare i concerti dei loro gruppi musicali preferiti. **Il punto critico** di questo "processo di accumulazione" per un neofita sta dunque **nella sua attivazione,** ovvero nel **superamento** delle **barriere di accesso al consumo**, soprattutto in giovane età: chi non ha familiarità con il teatro non ha l'opportunità di comprenderne le caratteristiche, le modalità di fruizione e il beneficio che da esso può trarre**. Il problema cui si deve far fronte è quindi come agevolare questo "primo contatto"**. L'idea che ci ha guidato nella progettazione delle attività dell'Osservatorio è che un **processo di formazione** dello **spettatore teatrale** debba perciò essere veicolato da un **confronto continuativo** con lo spettacolo dal vivo, sostenuto da **attività** di **esercizio** della **riflessione** e del **giudizio**, volte alla **comprensione** dei linguaggi della scena e alla **costruzione** di una **ricezione consapevole**. Con la nostra **indagine quantitativa** e **qualitativa** ci siamo proposti di **verificare** questa **ipotesi di lavoro**. Allo stesso tempo abbiamo ritenuto necessario non proporre un percorso **monodirezionale**. Una strategia di formazione di un nuovo pubblico teatrale, come già ampiamente discusso a Parigi, non deve essere rivolta unicamente **all'apprendimento** da parte dei **giovani** di esperienze e conoscenze legate allo spettacolo dal vivo. Altrettanto importante è recepire, da questo nuovo pubblico, stimoli, spunti, riflessioni, da mettere a disposizione dei ***teatri*** e degli ***operatori culturali***, per permettere loro di **elaborare** (insieme all'Osservatorio) una **proposta teatrale** adeguata a questo pubblico, ai suoi linguaggi e alle sue esigenza. Nell'Osservatorio TEMPO convergono dunque questi due aspetti: **formazione del pubblico** e **rinnovamento dell'offerta teatrale**.

In questo primo anno di attività abbiamo lavorato con **quattro scuole** di **diverso indirizzo**, tutte nella regione Lombardia (**3 scuole** della città di **Milano** e **1 scuola** di **Como**). Nella prima fase abbiamo svolto un'**indagine quantitativa** attraverso un ***questionario*** articolato in 36 domande a risposta chiusa e organizzate in quattro sezioni: *consumi teatrali, consumi nel tempo libero, rapporto con il digitale* e *profilazione del campione*. L'obiettivo di questa indagine quantitativa è stato fornire una **fotografia** del **campo** di indagine. Il campionamento è stato "di comodo"(*convenience sampling*)[83]: l'obiettivo dell'indagine non è stato raggiungere risultati statisticamente significativi e generalizzabili, ma registrare la condizione di partenza del contesto su cui siamo intervenuti. Il campione è stato di **circa 2209 rispondenti**, di cui il 96% – **2125** studenti tra i **15 e i 19 anni**, provenienti, praticamente nella loro totalità, dai **quattro istituti superiori** con cui

[83] La formazione di un campione di comodo prescinde completamente dalla selezione di un sottoinsieme di unità da una lista posta in corrispondenza con la popolazione obiettivo. In genere sono gli intervistatori, se previsti dal piano di rilevazione, a decidere arbitrariamente chi avvicinare tra quanti condividono una medesima condizione, come ad esempio il trovarsi contemporaneamente in un dato luogo, come nel nostro caso. Non è possibile considerare i risultati una generalizzazione della popolazione, né specificare una misura di attendibilità → **LIMITE: risultati non statisticamente significativi = non generalizzabili.**

abbiamo collaborato**.** Tra coloro che hanno risposto al questionario possiamo notare una prevalenza femminile (59%), un sostanziale equilibrio tra istituti tecnici e licei (52% circa vs 48% circa) e una buona la conoscenza delle lingue straniere: il 44,5% dei rispondenti 15-19 dichiara di comprendere oralmente almeno tre lingue (per lo più inglese, 94%, poi francese, 49,8%, spagnolo, 44% e tedesco, 28,5%). Oggetto del nostro interesse sono state in particolare le **variabili** che influenzano "**consumo**" e "**non consumo**" di teatro e le motivazioni che portano a **frequentare** le **sale teatrali** in maniera **saltuaria**. La fotografia della situazione è stata sostanzialmente in linea con le nostre aspettative: il 51,4% del campione ha dichiarato di amare il teatro poco (35,9%) o per nulla (15,5%). Tra i generi proposti come preferiti, la prosa è stata fanalino di coda insieme all'opera (10,7%); mentre prevalgono i generi di intrattenimento (musical, 56%; cabaret, 32,6%). Il campione selezionato non adduce motivazioni particolari per giustificare il proprio non consumo, se non una generica mancanza di interesse (47,3%), una proposta che non rientra tra i generi teatrali preferiti (42,2%), il fatto di non essere informati sugli spettacoli in cartellone (38,4%) e l'idea che il teatro sia noioso (36,7%). Tra gli aspetti che potrebbero influenzare positivamente la partecipazione a spettacoli teatrali notiamo in particolare: a) Il divertimento; per il 53,8% il fatto che gli spettacoli siano divertenti è il principale criterio di scelta e b) Il prezzo – il 39% dei rispondenti dichiara di considerare accettabile un prezzo compreso tra i 10 e i 20 euro a spettacolo (in linea con la media dei costi milanesi) e i prezzi ridotti per i giovani sono un elemento di preferenza nella scelta degli spettacoli (46,2%, secondo solo al fatto che gli spettacoli debbano anche essere divertenti), la gratuità potrebbe essere un incentivo al consumo per il 65% dei rispondenti. Questi dati riflettono sostanzialmente quando detto poco fa, non essendo il campione composto da un pubblico teatrale abituale, o "formato", il prezzo così come il divertimento hanno un incidenza molto importante nelle loro scelte culturali. Un aspetto interessante attestato dall'indagine, e che ci ha invece sorpreso, è che *bravura degli attori* e *genere teatrale* sono fattori motivanti del consumo anche per coloro che non sono fruitori abituali di spettacolo dal vivo. Questi due fattori, infatti, hanno la massima importanza, rispettivamente, per il 37,8% e il 30,7% di coloro che vanno a teatro fino a tre volte l'anno. Questo rappresenta un dato importante (e incoraggiante) che ci permette di notare una diffusa capacità, anche se del tutto germinale, di individuare elementi specifici del prodotto teatrale (il lavoro attoriale e il tipo di contenuti proposti) come significativi nel processo di scelta e giudizio.

Un elemento di **grande rilievo,** a cui vorrei dedicare una particolare attenzione, è il ruolo fondamentale della **scuola** nel processo di **conoscenza** del **teatro** da parte del **giovane pubblico**. **1) Il consumo teatrale**, infatti, **è legato quasi esclusivamente all'obbligo scolastico** (68,9%). Ciò fa sì che si vada a teatro poco: max. 3 volte negli ultimi 12 mesi per il 63% del campione o, addirittura, mai nel 26,5% dei casi. Un aspetto che non migliora nemmeno se consideriamo solo quel 48,6% di rispondenti che sostiene di amare il teatro molto o abbastanza: solo il 19,8% di questi (quindi meno del 10% del totale del campione) negli ultimi mesi è andato a teatro più di tre volte. **2)** Oltre ad essere il veicolo della **frequentazione**

del teatro, gli istituti scolastici sono il luogo principale di **formazione teatrale**: la maggior parte di coloro che hanno frequentato un corso di recitazione (71,8%), lo ha fatto presso la propria scuola. L'interesse di quest'ultimo dato per il nostro lavoro è legato in particolare all'**influenza positiva** che l'aver intrapreso esperienze teatrali esercita sul **consumo teatrale**: tra coloro che ne hanno frequentato corsi di questo genere (34,3% del campione), la percentuale di chi dice di non amare il teatro scende al 10%. **3) La scuola, inoltre, è anche il principale media di informazione sull'offerta teatrale (51,6%),** addirittura più di quanto non sia il web (34,6%).

Questo quadro indica dunque nella **scuola** la **leva cruciale** per procedere a quel superamento delle barriere al consumo, ovvero a quel processo di "accumulazione" e apprendimento che abbiamo indicato come fondamentale per la formazione dello spettatore. Nella **progettazione** di **formati di collaborazione** con la **scuola**, tuttavia, bisogna fare attenzione a un dato particolare (emerso con forza nel contesto dell'indagine qualitativa che illustrerò tra poco). Il consumo teatrale veicolato dalla scuola è percepito dalla maggioranza dei ragazzi come **"obbligo scolastico"** e di conseguenza viene vissuto passivamente. Inoltre **raramente** la proposta teatrale è **inserita in un percorso continuativo e strutturato** pensato per avvicinare i ragazzi in modo graduale e che sia in grado di affiancarli in questo processo di apprendimento. Per queste ragioni l'Osservatorio TEMPO ha individuato nella scuola il primo e fondamentale partner per la formazione del pubblico giovanile ma, al contempo, nella fase di progettazione dell'attività con i ragazzi, ha messo in atto strategie esplicitamente rivolte a disinnescare i rischi e le criticità appena accennati.

La seconda fase del nostro lavoro **(*indagine qualitativa*),** muovendo dalle considerazioni fin qui esposte, è stata perciò rivolta a stimolare i consumi culturali (e in particolare teatrali) dei ragazzi e promuovere una riflessione consapevole intorno a queste esperienze. Lo strumento scelto a questo fine è stato un **laboratorio "critico"** che ha coinvolto circa **120 ragazzi dei quattro istituti scolastici** che hanno partecipato al progetto. I 120 alunni, divisi in 25 gruppi di 3-4 persone, hanno svolto tra marzo e giugno 2016, sotto la supervisione di tutor universitari, 64 ore di attività culturali. Ciascun gruppo è stato invitato a **progettare autonomamente** un percorso spettatoriale composto da almeno **quattro attività culturali e di svago a scelta** (una delle quali doveva essere obbligatoriamente uno **spettacolo di prosa**). In questo modo i giovani sono stati chiamati a confrontarsi con l'offerta culturale in **modo attivo** scegliendo liberamente le attività da svolgere: unica consegna da rispettare è stata quella di preparare, attraverso forme e contenuti anch'essi scelti autonomamente dai ragazzi, dei **report** che descrivessero il loro percorso, dalla scelta, alla fruizione fino al giudizio sulle loro esperienze culturali. Questi report sono stati elaborati nel corso di workshop sotto la supervisione di tutor universitari e sono stati presentati, dai diversi gruppi di ragazzi, nel contesto di **un convegno di due giorni** (28 e 29 giugno) a cui hanno partecipato i rappresentanti di 3 importanti **teatri della città di Milano** (Piccolo Teatro, Teatro i, Atir Teatro Ringhiera) insieme al partner teatrale del progetto, ScenAperta Altomilanese teatri.

I ragazzi, in prevalenza, hanno scelto di raccontare le proprie esperienze attraverso **video** e **fotografie** – spesso diffuse attraverso canali web e social media come Instagram. Una piccola parte ha scelto invece una modalità di restituzione **testuale**, in alcuni casi inserita addirittura una cornice finzionale e teatralizzata - una scelta operata tuttavia quasi esclusivamente operata dagli studenti dei licei.

Nel complesso abbiamo rilevato un carattere molto **elementare** dei **giudizi** (bello/brutto, piaciuto/non è piaciuto) e una **scarsa capacità** di restituire attraverso un **argomentazione** ragionata le proprie preferenze e i propri **gusti** (difficoltà a spiegare ***perché*** qualcosa è piaciuto o non è piaciuto). Tra i risultati positivi che abbiamo potuto immediatamente constatare c'è un generale apprezzamento degli spettacoli teatrali a cui i ragazzi hanno partecipato. I giudizi positivi rimandano spesso alla bravura degli attori e alla dimensione visuale dello spettacolo, mentre le osservazioni negative riguardano principalmente la lunghezza eccessiva, la difficoltà di comprensione, la noia. Nelle riflessioni e nei report dei ragazzi sono emersi **due elementi** di **particolare rilievo** riguardo al **significato** e al **ruolo** che viene assegnato alle **esperienze culturali**. In primo luogo, nonostante la varietà delle attività culturali scelte dai gruppi, abbiamo potuto isolare alcuni **nuclei** che determinano in modo ricorrente le scelte culturali e teatrali dei ragazzi: nelle esperienze culturali i ragazzi cercano temi di forte **impegno civile** e attualità (ad. es. spettacoli teatrali che parlano della lotta alla mafia), **intrattenimento** (musical, grandi eventi), **riconoscimento identitario** e **partecipazione** ad una **comunità** di riferimento (concerti rap, street art, partite di calcio). Nel contesto specifico degli spettacoli dal vivo un generale apprezzamento è stato espresso, poi, per gli **spettacoli musicali**, in particolare per i **concerti** di musica **pop, rock e rap** ma non solo: anche in relazione al **consumo teatrale** la **musica** è apparsa come un veicolo importante di interesse **e avvicinamento dei ragazzi al teatro**. Diversi gruppi hanno ad esempio scelto e apprezzato l'Opera da tre soldi di Brecht (Piccolo teatro di Milano, regia di Damiano Michieletto). Un'eccezione è rappresentata, tuttavia, dall'Opera e dai concerti di musica classica che non sono state inserite in quasi nessuno dei propri percorsi spettatoriali dei gruppi. L'apprezzamento degli spettacoli musicali dal vivo appare legato in particolare alla capacità di eventi come i concerti: **1)** di stabilire una **comunicazione immediata** e garantire un alto **impatto emozionale**; **2)** di favorire una **situazione sociale** e **comunitaria 3)** di veicolare (ad esempio nel contesto di concerti rap) **processi di riconoscimento** e una riflessione su **temi** fortemente **identitari**.

L'impatto di questo **laboratorio "critico**" sulla partecipazione dei ragazzi alle attività culturale e sulla loro formazione di strumenti di comprensione e riflessione verrà verificata nel secondo anno dell'Osservatorio attraverso strumenti quantitativi e qualitativi. Questi ultimi sono in via di definizione insieme ai nostri partner teatrali e al comune di Milano. Al momento, stiamo lavorando in particolare su diverse ipotesi, ancora non definitive, di approfondimento del percorso di formazione spettatoriale iniziato con il laboratorio critico. In particolare: **1)** partecipazione di una parte dei 120 ragazzi a percorsi spettatoriali che riguardino esclusivamente il teatro, la danza e l'opera– da scegliere questa volta tra un numero limitato di "pacchetti" definiti insieme ai nostri teatri partner a

partire dai risultati del primo anno **2)** partecipazione di una parte dei 120 ragazzi alle fasi di produzione di uno spettacolo teatrale con un ruolo di "reporter" interno. **3)** Inoltre prevediamo la ripetizione del percorso del primo anno con l'allargamento a nuovi studenti e scuole e con l'introduzione di nuove strumenti di formazione teatrale. Alcuni elementi, in ogni caso, offrono già un'indicazione positiva sui risultati del nostro lavoro: tra il **10 % e il 15 %** dei ragazzi **ha espresso** in modo del tutto autonomo **la volontà di proseguire** in un percorso di formazione dedicato **esclusivamente al teatro.** Alcuni insegnanti, inoltre, ci hanno segnalato un rilevante impatto del lavoro in termini crescita e consapevolezza dei ragazzi che hanno partecipato.

L'attivazione dell'Osservatorio TEMPO in nuovi contesti formativi

Il **primo momento** fondamentale per l'attivazione dell'Osservatorio è la creazione di un rapporto con gli **istituti di istruzione superiore** del territorio di riferimento**, ritenuti gli intermediari fondamentali** per un progetto di formazione a lungo termine. Per costruire una rete capillare di interlocutori è fondamentale coinvolgere sin dalla fase progettuale quelle strutture di orientamento allo studio e alla professione che fungono da intermediari tra scuola superiore e università – nel nostro caso il COSP di Milano - Centro per l'Orientamento allo Studio e alle Professioni dell'Università di Milano. La stretta collaborazione con il COSP ci ha consentito di **individuare gli strumenti legislativi e normativi** più adatti al coinvolgimento del maggior numero possibile di scuole. L'obiettivo, infatti, deve essere quello di ***integrare*** le attività dell'Osservatorio TEMPO nell'attività scolastica dei ragazzi, in modo tale da garantire una progettazione continuativa e duratura. Lo strumento fondamentale di cui ci siamo serviti nel contesto italiano è stata l'***alternanza scuola-lavoro***, una modalità di collegamento della scuola con il lavoro prevista dalla legislazione italiana e che prevede che gli studenti affrontino **periodi di apprendimento in situazione lavorativa** presso enti pubblici, privati ed imprese di vario genere. Grazie a questo strumento siamo stati in grado di creare un osservatorio che risponda a un***'esigenza delle scuole***, trovandoci a lavora in questo senso in uno scenario estremamente positivo. Uno degli elementi cruciali nel lavoro preliminare trasferimento dell'Osservatorio TEMPO a Galati ed Avignone, sarà dunque una ricerca degli strumenti legislativi e organizzativi che permettono un impiego di ore continuativo e ampio e che sia, per quanto possibile, come nel caso dell'alternanza scuola-lavoro, armonizzabile con gli impegni scolastici.

Una strategia di formazione del pubblico teatrale giovanile, tuttavia, come già accennato, deve essere rivolta anche a mettere a disposizione dei ***teatri*** e degli ***operatori culturali*** strumenti e conoscenze che permettano loro di conoscere questo pubblico ed elaborare (insieme all'Osservatorio) una proposta teatrale e culturale adeguata. Il lavoro, inoltre, proponendosi come importanti ricadute sulla formazione sociale e culturale della nuova generazione, deve avere come interlocutore fondamentale le ***istituzioni cittadine***, per puntare ad attività di formazione continua potenzialmente aperte a tutti gli istituti superiori e la popolazione scolastica di un determinato territorio. A partire da queste

considerazioni il **secondo momento fondamentale nella costruzione dell'Osservatorio** è stabilire **un tavolo di lavoro permanente** che coinvolga in una progettazione continuativa **i tre assi fondamentali** su cui si regge il modello di formazione inclusivo e partecipativo proposto: **istituzioni scolastiche, teatri ed istituzioni cittadine.**

L'esperienza di questo primo anno ci ha permesso di individuare punti forti del progetto e possibili criticità che possono intervenire nella sua attivazione in nuovi contesti formativi. In particolare, riguardo alla prossima apertura dell'Osservatorio a Galati ed Avignone, è possibile mettere in evidenza alcuni passaggi preliminari rivolti a minimizzare rischi e difficoltà, facendo tesoro dell'esperienza milanese. In primo luogo, come già sottolineato, è vitale **l'individuazione** di **strumenti** legislativi o di modalità collaborazione che permettano **l'integrazione** delle attività **TEMPO nell'attività didattica**. In secondo luogo può rivelarsi particolarmente importante **programmare** la **somministrazione** del **questionario** con alcuni mesi di anticipo rispetto all'inizio delle attività del laboratorio critico, per permettere di elaborare un percorso di attività e incontri adeguato al contesto come definito dai risultati del questionario. Per verificare comprensibilità, completezza ed adeguatezza del questionario è opportuno, inoltre, sottoporre preliminarmente il questionario ad un gruppo ristretto interno al campione (nel nostro caso circa 100 ragazzi delle scuole) per un *pre-test*, raccogliendo in questo modo, attraverso i risultati e le osservazione dei ragazzi, indicazioni importanti su eventuali modifiche da apportare. E' **opportuno** poi affidare la **somministrazione** del **questionario** alle stesse **scuole** che collaborano al progetto, per raggiungere tutta la loro popolazione scolastica. Nel nostro caso abbiamo formato preliminarmente a questo scopo i ragazzi che hanno partecipato al laboratorio critico. Essi hanno anche fornito **supporto** ai propri compagni nella compilazione del questionario (compilazione assistita). Nel caso in cui il gruppo che partecipa al laboratorio dovesse risultare (come nel caso milanese) molto povero di esperienze spettatoriali (teatro, opera e danza) e scarsamente capace di argomentare i propri giudizi, gusti e scelte, sarebbe opportuno, migliorando in questo aspetto l'esperienza milanese, fornire una **formazione preliminare** specificamente rivolta alla **preparazione dei report**. Attraverso un supporto nella fase iniziale (esercitazioni durante i workshop) i ragazzi possono apprendere alcuni strumenti critici da applicare alle attività culturali che andranno a svolgere. Un ultimo elemento infine, di grande importanza, sarà **programmare (**a partire dall'inverno 2016/2017) **incontri periodici tra i tre Osservatori** (**Milano**, **Avignone** e **Galati**), per promuovere lo scambio di esperienze, far circolare i risultati raggiunti e programmare eventuali attività congiunte. La costruzione di una rete **transnazionale** di esperienze, può infatti stimolare processi di scambio e conoscenza tra i diversi contesti formativi e teatrali, che si rivela cruciale per la progettazione di un nuove strategie transnazionali di formazione del pubblico.

Giuseppe Verdi si e' trasferito a Seoul

Director Alberto Oliva

Il mio intervento non sarà tecnico, ma si basa su un'esperienza pratica di ci potrò mostrare delle immagini, e su alcune considerazioni programmatiche sullo stato della musica lirica in Italia. Ne propongo qui una sintesi e una premessa, che amplierò a voce.

E' un vero scandalo italiano, ed è già realtà. Certo, il Teatro alla Scala viene ancora considerato come il teatro più importante del mondo, ma, per il resto, della nostra gloriosa e fondamentale tradizione lirica non rimane più niente. I ragazzi si diplomano alla maturità senza nemmeno sapere chi erano Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini. O forse Verdi l'hanno sentito nominare solo perché era l'acronimo di "Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia" e lo si studia nella storia del Risorgimento, ma per parlare di altro. La musica è relegata agli studi dei bambini costretti a strimpellare il flauto di plastica un'ora alla settimana alla scuola elementare. I programmi didattici non prevedono più la musica dalle medie in poi, ovvero per i ragazzi dagli undici anni in su. Questo fa sì che la musica leggera – specialmente pop e straniera – diventi un'alternativa alle materie di studio e l'unico tipo di sonorità conosciuto e amato dai giovani. Anche quelli di talento scelgono di suonare o cantare in gruppi pop, al massimo jazz, ma è molto difficile che intraprendano lo studio di uno strumento classico o della voce lirica. La storia della Musica non si studia più, e di conseguenza l'opera lirica è dimenticata. Assurdo modo di rendere Ingiustizia all'orgoglio maggiore della tradizione culturale del Belpaese. In Italia nessun giovane può sviluppare interesse per il canto lirico se nessuno glielo fa ascoltare, e così le nuove generazioni di soprani e tenori hanno tutte gli occhi a mandorla. In Corea e Giappone – ma da qualche anno si sta sviluppando anche in Cina – c'è davvero una Lirica-mania, i giovani di buona famiglia cantano, suonano, ascoltano e soprattutto amano le opere dei nostri grandi musicisti, da Donizetti a Rossini fino a Verdi e Puccini. Le Accademie italiane sopravvivono e godono anche di ottima salute, ma solo perché dal Sol Levante arrivano un sacco di giovani – non tutti di talento - a perfezionarsi qui da noi. Quanto ci metteranno a rendersi conto che la trasferta non vale più la pena? Già stanno aprendo scuole nei loro Paesi in cui insegnano quello che hanno imparato – o credono di avere imparato – in Italia e dalla prossima generazione in poi i viaggi in Italia si limiteranno a brevi stage di perfezionamento o all'esecuzione di concerti organizzati apposta per fare curriculum. Purtroppo l'Italia in ambito culturale continua a peccare di presunzione e di scarsa lungimiranza, e non fa tesoro del ricco bacino che arriva dall'estero, ma cerca di sfruttarlo a breve termine senza fare nulla che abbia un minimo di respiro ampio. Fino a vent'anni fa i Maestri italiani venivano chiamati a dirigere spettacoli in Corea, oggi la cosa si verifica più di rado e pian piano i legami andranno a terminare. Sarà allora che Verdi avrà chiuso

definitivamente i suoi rapporti con il Paese natale e ne avremo persa ogni traccia da noi.

Passando all'aspetto artistico del problema, vale la pena di fare una riflessione sul passaggio culturale che compie il melodramma dalla tradizione italiana a quella orientale. Non si può immaginare nulla di complesso come trasferire il senso della drammaturgia musicale tipicamente europea e specificamente italiana di quasi tutto il repertorio operistico che va per la maggiore. Storie d'amore e morte, sofferenza, malattia e lacrime, raccontate con un pathos tutto mediterraneo, fatto di una precisa gestualità esibita e talvolta esagerata, che trova nella musica un suo veicolo di espressione e amplificazione. La cultura orientale si fonda su comportamenti, relazioni e rapporti umani completamente diversi, in cui il contatto fisico segue regole diverse, è molto meno frequente l'esibizione dei sentimenti e l'esternazione delle emozioni.

Questo costituisce una sfida molto difficile e stimolante per un direttore e per un regista che chiedano a un interprete giapponese, ma soprattutto coreano, di entrare in un disegno interpretativo "nostrano". Bisogna fare i conti con una cultura totalmente diversa, rispetto alla quale è complicato entrare in sintonia e bisogna accettare di spostare il proprio punto di vista, cercando nuove possibilità interpretative che non possono prescindere dalla provenienza geografica e quindi culturale. Mi è capitato di parlare con dei ragazzi coreani che non riuscivano a capire il senso della metafora e rendermi conto che in Italia è normale non solo scrivere poesia con il linguaggio metaforico, ma anche esprimersi nel parlato quotidiano e soprattutto concepire delle regie metaforiche. Questo mi ha portato a incontrare grandi difficoltà di comunicazione.

E' il caso della regia di Traviata, in cui ho proposto di vedere Violetta come una statua, un'opera d'arte che lentamente si corrompe a contatto con la società e con la vita quotidiana. L'interprete non riusciva a capire il senso dell'operazione fino a che non siamo arrivati sul palco, o meglio in camerino, nella sala trucco, dove si è vista dipingere completamente di bianco. Solo allora ha capito il senso di una regia metaforica. Ma questo apre il problema di una condivisione maggiore del progetto registico con gli interpreti e della presa di coscienza di quanto sia importante e ormai necessario trovare punti di incontro più forti e solidi, ovvero riuscire a dare indicazioni più fertili e meno frustranti per cantanti che non hanno il nostro bagaglio culturale. Ma noi non abbiamo il loro, e soprattutto è la musica che comanda. Quali sono i limiti e quali le opportunità che si aprono in questo confronto culturale che impone un ripensamento – o talvolta ancora un primo pensiero – sul concetto di "traduzione" di un patrimonio secolare che si sposta in un territorio "alieno", in cui mancano tutti i parametri e i riferimenti e se ne devono trovare di nuovi? La scarsa lungimiranza dell'Italia risiede proprio in questa mancanza di un pensiero su come trasferire in maniera costruttiva e non in maniera biecamente e sterilmente commerciale la ricchezza della nostra tradizione, studiando modalità di "traduzione" che superino il calligrafismo, il paesaggio da cartolina, il gesto caricaturalmente enfatico. Eppure a

molti coreani viene insegnato questo, sono portati a scimmiottare la gestualità da vecchio teatro di alcuni tenori e soprani del passato, senza comprenderne il senso, per catturarne una forma stereotipata e vuota che svilisce l'intelligenza di tutte le parti in causa. La missione è molto più interessante e molto più complessa: passa attraverso la comparazione delle letterature, l'interiorizzazione del patrimonio culturale in gioco (non la sua banalizzazione a uso e consumo di giovani a cui interessa solo la tecnica vocale come al circo), la comprensione di una nuova via di interpretazione.

Questo è chiamata a fare l'Italia, invece che continuare a esportare una pessima immagine di sé, fatta di stereotipi vecchi e falsi, che svuotano di senso la tradizione culturale più alta che il mondo occidentale abbia prodotto, proprio grazie a una contaminazione di popoli e culture diverse, che si sono stratificate e interrelate per secoli, amalgamandosi in profondità e non rimanendo alla superficie.

Ormai Verdi ha preso casa a Seoul. Vogliamo provare a riportarlo in patria? Che aspettiamo a reintrodurre la musica nelle scuole superiori? Che aspettiamo a ridare spazio all'opera lirica nei teatri italiani, al di fuori della stretta cerchia dei pochi enti lirici che sopravvivono a questa drammatica agonia del melodramma? Il nuovo Rinascimento deve passare anche dalla musica classica, al più presto.

Regele s-amuză - deschideri dramatico-muzicale

Lect. univ. dr. Silvia Niță
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

Pusă în scenă la data de 11 martie 1851, piesa *Regele s-amuză* reprezintă un pas important în procesul de eliberare formală şi categorial-semantică a literaturii de doctrină clasică. După celebra prefaţă la drama *Cromwell* şi după nu mai puţin celebra *bătăile pentru „Hernani,* Hugo recidivează cu aplomb, aducând în scenă un personaj nobil, cu preocupări şi limbaj vulgar, pe regele Francisc I, vizându-l, desigur, pe Louis Philippe, regele Restauraţiei franceze, şi un personaj atipic, perfect reprezentativ pentru revolta romantică împotriva canoanelor, pe cocoşatul Triboulet. Asumându-şi efectele scenice de mare impact, datorate în bună măsură abilitării categoriei estetice a grotescului drept pivot arhitectonic şi nod semantic al piesei - corelat, desigur, teatralităţii sporite şi a impactului emoţional redutabil, Victor Hugo îşi vede piesa interzisă de cenzură imediat după premieră.

Agitaţia astfel produsă, însă, nu se mai putea cu uşurinţă domoli. *Regele s-amuză* îşi avusese momentele sale de glorie şi astfel se explică interesul lui Giuseppe Verdi pentru ea. În fond, propunea tot ceea ce compozitorul căuta într-un text literar: un personaj profund, capabil să transmită / provoace emoţii puternice, o noutate categorial - tipologică absolută, în muzică - cocoşatul căruia, ca personaj de operă, urmau să i se subordoneze procedee muzical inovatoare, o istorie în esenţă tragică, în fapt, deosebit de complexă, cu multe *suspense*-uri şi lovituri de teatru; toate acestea alcătuiau un melanj dramatic pe care, asumându-şi-l ca text de gradul al doiea - libret - Verdi *nu putea greşi.*

Sub semnul grotescului, Victor Hugo construieşte binecunoscuta istorie a cocoşatului Triboulet în raport de agresivă opoziţie - deşi nu în planul de suprafaţă, ci la nivelul construcţiei semnificaţiilor şi al instumentarului dramatic - cu aproape toate comandamentele doctrinei clasice. Aşa cum au remarcat mulţi dintre comentatorii actuali ai piesei, *Regele s-amuză* este o *dramă grotescă,* de concentrare clasică. Este vorba, desigur, despre scenele în care regele este prezentat bând în exces - şi beat - şi mai cu seamă despre scena violului -fapte de neconceput pentru imaginarul rigid şi pentru doctrina clasică, incompatibile cu jocul pe scenă.

Comentând studiul Annei Ubersfeld, *Le Roi etle bouffon. Etude surle theâtre de Hugo,* Suzanne Nash remarcă, din capul locului, relaţia strânsă dintre Francois şi Triboulet, de reciprocă răsturnare atitudinal-semantică concentrată în simbolul râsului care poate ucide.

În dubla sa ipostază contradictorie, de bufon şi de tată, Triboulet reprezintă, pentru curtenii rafinaţi în vicii ai regelui, alteritatea absolută. Mecanismul rigid al (non)etichetei curţii, regulile care includ sau exclud, al voinţei regale care desfide orice normă morală, trasează contururile unei lumi în aparenţă stabile, în realitate aflate într-un echilibru precar, în orice clipă ameninţat cu deriva. În acest spaţiu crepuscular, suferinţa sinceră, sfâşietoare, a lui Triboulet, nu reabilitează personajul decât în ochii spectatorului contemporan. *Orizontul de*

aşteptare şi publicul epocii se va fi simţit bulversat prin această răsturnare radicală şi transformare revoluţionară a tatălui nobil într-un damnat, condamnat de la bun început la umilinţă, respingere şi suferinţă

Teatru al rupturii radicale cu doctrina clasică, al parodiei şi al excentricităţii ca formă de acutizare (în)aparentă a revoltei, teatrul hugolian ilustrează, prin personajul paiaţei regelui, procesul de destructurare a arhitecturii tragediei clasice. Cu alte cuvinte, în piesa lui Hugo dialogismul bahtinian se regăseşte ca dialog al vârstelor şi modelelor culturale care se ciocnesc, în loc să coabiteze, care se află în raport agresiv - concurenţial, în loc să se susţină reciproc.

Insistând asupra naturii non-unitare a personajului, efect al provocării (in)directe, de către dramaturg, a doctrinei - clasice, Ubersfeld pune pe seama sfidării normelor clasice, care aveau în centru construcţia personajului pe baza unei dominante de caracter şi a unui evantai de trăsături secundare convergente, coerent organizate semantic în arhitectura internă a categoriei literare în discuţie, pulverizarea unităţii subiectului. Dezarticulat dramatic până la final, victimă a intenţiei auctoriale, a programării sale ideologice şi, în ultimă instanţă, a sa însuşi, Triboulet ar reprezenta efectul imediat al polemicii cu clasicismul doctrinar.

Suzanne Nash arată, pe de altă parte, că Victor Hugo însuşi, în prefaţa la *Cromwell,* explică maniera în care concepe natura duală a omului şi, implicit, a personajelor sale. Aflat pe aceste coordonate, Triboulet le particularizează prin dimensiunea carnavalesc-grotescă a piesei în cadrul căreia rolurile - şi locurile sociale - sunt interşanjabile, măştile devin a doua natură şi acoperă realitatea de fond a umanului tipologizat. Luând locul regelui, vorbind pentru/ca şi acesta, Triboulet îl degradează pe Francois în aceeaşi măsură în care se înalţă pe sine, deghizându-se inadecvat într-un rege-surogat, de carnaval.

Condamnat la singurătate prin tot ceea ce i s-a permis să fie, refuzându-i-se umanitatea în formele ei elementare, dar cele mai profunde, cocoşatul este fatalmente redus la statutul de *nebun al regelui,* piesa lui Hugo dialogând, astfel, intertextual, cu o întreagă pleiadă de texte literare celebre care au în centru figura omului cu două feţe, căreia i se permite să spună orice - chiar mari sau umilitoare adevăruri - sub protecţia măştii.

Aici, însă, în piesa lui Hugo, personajul nu mai funcţionează ca un *raisonneur,* purtător şi amplificator al ideologiei auctoriale, eventual al tezei textului, ci ca un damnat marcat fizic şi psihic de unicitatea dramatică a destinului său. Marea suferinţă a lui Triboulet este, în mod evident, singurătatea. Aşa se face că, deşi dramaturgul concepe natura duală a omului ca pe o continuitate în ruptură, Triboulet, personajul care îşi refuză condiţia, şi încearcă să o depăşească sfidând toate regule unui *modus vivendi* acceptat de toată lumea (cu excepţia domnului de Saint-Vallier), trece prin etape succesive ale unei decăderi fără soluţie de reabilitate morală, socială ori afectivă.

Chestiunea *individualităţii fracturate* a personajelor din drama hugoliană este reiterată din perspectiva unei duble damnări: prin *fatalitatea istoriei,* care condamnă fără drept de apel, şi prin încercările repetate, inutile, pe care le fac pentru a-şi regăsi/reface coerenţa internă pierdută. Amplificată prin dimensiunea internă a fatalităţi - Triboulet interiorzează sfâşietor-dramatic ateritatea pe care o

reprezintă, în raport cu ceilalţi, radicalizată prin monstruozitatea fizică şi prin cea morală la care a fost împins tocmai de mecanismul social în marginea căruia este cu greu tolerat - fatalitatea istoriei rezonează în concepţia hugoliană asupra categoriei de personaj romantic şi asupra dramei (reamintim în acest sens, şi prefaţa la drama *Lucreţia Borgia).*

Rămânând încă în zona comentarilor referitoare la relaţia tensionată a componentelor tragediei clasice cu inovările şi cu dezertările romantice, aşa cum se regăsesc în drama *Regele s-amuză,* semnalăm un studiu sistematic al incompatibilităţilor camuflate sau radicale ce rezultă din *acceptarea aparentă a codului tragediei* clasice. Evidenţiem, aici, principalele idei utile demersului nostru. Mai întâi, se cuvine observat faptul că *Regele s-amuză e o piesă a tiradelor:* în primul act, sunt tiradele nefericitului domn de Saint-Vallier, vinovat de trădare, condamnat la eşafod şi graţiat ca urmare a trocului imoral dintre Diana de Poitiers, fiica sa, şi rege. În actul al doilea, Triboulet monologhează patetic despre monstruozitatea sa fizică şi morală, şi recită o tiradă fiicei sale, Blanche, despre iubirea de părinte şi despre suferinţa sa. În actul al treilea, Triboulet îi apostrofează dur pe curtenii care au pus la cale răpirea inocentei Blanche, crezând-o amanta lui Triboulet, şi îşi strigă disperarea paternă într-o a doua tiradă. În actul al patrulea este monologul fetei, în noaptea întunecoasă, pe furtună, în faţa hanului ucigaşului Saltabadil, iar în actul al cincilea - uriaşul monolog al lui Triboulet, distribuit pe parcursul întregului act, în tirade ce marchează etape distincte ale măririi aparente a bufonului - mândru, în umilinţa lui, de a fi omorât un rege şi de a fi schimbat cursul istorei - urmată de prăbuşirea finală, dar care converg semantic spre constituirea unei traiectorii semantice coerente, excepţionale prin miză şi consecinţe, perfect corespondentă poeticii romantice.

Dacă în tragedia clasică cele cinci acte *coincid cu palierele acţiunii,* o primă deplasare anti-canonică apare în actul al doilea, acolo unde se vede cu limpezime faptul că raportul de opoziţie radicală, deschisă, dintre *Rege* şi *Tată,* respectiv dintre Francois şi domnul de Saint-Vallier, este slab ca pertinenţă semantică, întrucât adevărata opoziţie este aceea dintre *Bufon* şi *Tată.* Pe de altă parte, substituţia nobilului Saint-Vallier cu paiaţa se amplifică considerabil prin aceea că Triboulet se dovedeşte laş, poate fi provocator şi rău, dar şi temător, poate să implore, disperat, încercând să-şi recupereze fiica, şi nu este finalmente salvat moral. Dacă eroul de tragedie poate fi crud sau trădător, el nu poate fi nicicum superficial or laş, nu poate fi reprezentat pe scenă umilindu-se sau gemând.

Există, în personajul Triboulet, o reală deschidere spre tragic, prin durerea tatălui şi prin amploarea răzbunării pe care o pune la cale, dar bufonul rămâne non-tragic prin cumulul de trăsături de caracter - laşitatea, răutatea, predispoziţia spre intrigi - în virtutea cărora provoacă mereu codul clasic. Mai mult, cocoşatul îi vorbeşte lui Saint-Valier în locul regelui, le vorbeşte curtenilor înlocuindu-l pe aristocrat cu o caricatură a sa grotescă, cu o imagine a sa răsturnată şi devalorizată, prin replici şi tirade a căror dimensiune ameninţă, şi ea, *codul tragic.*

Amestecând inextricabil registrul serios cu cel comic, tragicul şi derizoriul, într-o *vorbărie dezorganizată* care, şi ea, sifdează de-a dreptul canoanele clasice, Triboulet este replica grotescă a regelui care, la rândul său, îi preia bufonului

atributele formale şi aspiraţiile. Rege de carnaval, detronat simbolic de paiaţă, deghizat adesea, vorbind vulgar, ca oamenii de rând, Francisc poartă, în râsul său simbolic, valenţele îngemănate ale veseliei şi ale pericolului, aşa cum şi glumele lui Triboulet aduc cu ele moarea.

Comparativ cu textul de tip-libret, aici, spaţiul mult mai amplu al scriiturii permite desfăşurarea lentă şi augumentarea în progresie emoţională puternică a stării de spirit a personajului; pe de altă parte, dacă Triboulet va pierde în plan afectiv, ca impact direct, zguduitor, asupra spectatorului, construcţia foarte bine articulată, raporturile perfect armonice dintre părţile componente între ele şi cu întregul, multiplele recurenţe, mecanismul foarte elaborat al simetriilor şi al paralelismelor, insolitările bogat nuanţate ale motivelor ori ale nominalelor cu valoare de simbol, corelate cu capacitatea structurii muzicale, bine articulate pe secvenţele libretului, de a compensa şi de a construi altfel, intuitiv şi nu raţional, acel plus de semnificaţie pe care libretul nu-l mai conţine, situează, în opinia noastă, *Rigoleto* printre capodopere.

Rolul de operă: de la sens la senzorial

Lect. univ. dr. Eugen Dan Drăgoi
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

REZUMAT: *Articolul prezintă specificitatea abordării rolului Micaela din opera „Carmen“ de Georges Bizet. Având ca punct de plecare lucrarea „Puterea actorului“ de Ivana Chubbuck, vom încerca o abordare succintă a elementelor care trebuie avute în vedere atunci când o solistă de operă abordează acest rol.*

Aş dori să încep prezentarea temei propuse pornind de la câteva întrebări care mă frământă în calitate de artist, întrebări formulate din perspectiva spectatorului[84] de operă. Mai mult decât atât, fără a conferi o aură statistică demersului, aş porni de la aspectul concret al realităților orașului Galați, un oraș cu aproximativ 290.000 de locuitori și cu un Teatru Muzical de 400 de locuri[85].

De ce, de exemplu, la Teatrul Muzical din Galați ponderea spectatorilor de peste 40 de ani este mult mai mare decât la Teatrul Dramatic, instituție frecventată de mult mai mulți tineri?[86] Mai este motivat spectatorul actual de codurile convenționale, într-o lume în care tehnica poate simula atât de convingător realitatea virtuală, subțiind tot mai mult granița cu lumea pe care încă o considerăm reală? Are muzica de operă suficientă forță încât, indiferent nivelul de performanță al jocului scenic să poată susține credibilitatea actului artistic? Specialiștii consideră că principala barieră în creşterea numărului de iubitori ai genului o reprezintă neînțelegerea textului cântat[87], de multe ori chiar pentru vorbitorii nativi ai limbii în care se cântă. Asta se întâmplă din cauza preocupării cântăreților, în încercarea de a conferi vocalității omogenitatea și lejeritatea cântului la un instrument, pentru emisia vocalelor (peste 98 % din timpul destinat studiului) și mult mai puțin pentru consoane[88]. Felicia Rodica Balteș arată că „efectul emoțional al muzicii și al versurilor a fost investigat prin combinarea fragmentelor muzicale cu versuri care comunicau aceeaşi emoție sau o emoție diferită… versurile intensifică emoția în cazul în care muzica transmite tristețe sau furie. Mai mult decât atât, aceste emoții au fost transferate cu uşurință imaginilor care au fost în mot arbitrar asociate cu cântecele“[89]. Alte cauze sunt diluarea energiei cinetice a fluxului textului literar care trece în planul secund al frazelor muzicale ale ariilor,

---

[84] Consider acest termen mai apropiat de realitatea existentă decât cel de „consumator de artă”.

[85] Prin comparație, orașul Cluj are aproximativ 305.000 locuitori și trei instituții muzicale profesioniste: Opera Română (900 de locuri), Opera Maghiară (1000 locuri), Filarmonica (800 locuri).

[86] Aici excludem spectatorii fideli ai ambelor instituții, care merg alternativ și la o instituție și la cealaltă, precum și spectatorii care sunt aduși în grup de organizatorii instituției, pe baza parteneriatelor cu diverse instituții de învățământ.

[87] http://blog.oxforddictionaries.com/2012/08/macaroni-at-the-opera/

[88] Singurele responsabile pentru înțelegerea textului.

[89] Felicia Rodica Balteș, *Emoțiile induse de muzică: corelații psihofiziologice și diferențe interindividuale*, Cluj-Napoca, 2012, p. 86.

reduplicarea unor elemente structurale ale frazei și suprapunerea mai multor replici (cum este cazul ansamblurilor).

Însă principalul element „perturbator” al înțelegerii textului este, în cazul lucrărilor celebre, forța prin care muzica **distrage** atenția spectatorului de la sensul noțional la metalimbaj[90], fiind sursa principală a emoțiilor într-o lume a convențiilor teatrale. Astfel muzicalitatea în sine a textului vorbit, a inflexiunii **grăitoare** (melodia vorbirii naturale) este dominată de o nouă muzică, mult mai bogată în sensuri dar, în același timp, mult mai greu de integrat în naturalețea unui discurs actoricesc credibil. Este probabil și motivul pentru care tinerii în general refuză să acceadă la o lume convențională, preferând una cât mai aproape de ceea ce simt, care îi emoționează direct și sincer, fără a mai fi nevoie să filtreze prin minte diverse coduri pe care ulterior să le transforme în emoții. Totodată tinerii crescuți cu un anumit gen muzical se regăsesc mai ușor în muzica de serviciu (ilustrații sau prelucrări moderne) sau în sound-designul „explicativ“, aspecte la care spectatorul de operă nu are acces.

Încheind acest periplu al câtorva întrebări care ar trebui să frământe orice artist care interpretează, regizează, dirijează sau organizează spectacolul de operă, putem formula o întrebare de referință pentru demersul nostru: Cum putem oferi spectatorului modern[91] șansa să trăiască preț de câteva ceasuri[92] realitatea unei lumi necunoscute, într-un mod cât mai deplin cu putință, care să-i stimuleze atât emisfera cerebrală dreaptă cât și cea stângă[93], într-un mod cu adevărat benefic dezvoltării spirituale și intelectuale armonioase?

În zilele noastre, dat fiind că timpul afectat pregătirii producțiilor artistice este din ce în ce mai scurt, pentru fiecare solist care abordează un rol principal sau secundar este o adevărată provocare înțelegerea deplină a aspectelor complexe ale personajului pe care se pregătește să îl întruchipeze. Cum este posibil pentru un artist al secolului 21 să înțeleagă o mentalitate și să îi transmită bogăția sensurilor existențiale ca și cum ar fi trăit în secolul 19, de exemplu. Ivana Chubbuck propune soluții pentru orice solist care aspiră la o interpretare autentică, creată pe baza analizei sensurilor experimentate și exprimate în lumea senzorială a cuvintelor cântate și a imaginilor aflate în mișcare.

Analizând cu atenție libretul împreună cu dorința de a îmbrățișa o nouă lume, solistul nu trebuie să judece defectele „ființei de hârtie” (Roland Barthes), acestea creând jocul cathartic. Treptat, pe măsură ce cântărețul de operă urmărește subiectul, adevărata artă este eliberată din sufletul creator și comprimată și livrată,

---

[90] „Muzica este orice, numai limbaj nu. O limbă se folosește de convențiile unor simboluri, care apar în discursivitate, și se folosește de sensuri polivalent semantice… Poate, prin mișcări secundare predicative, să ajungă, pe căi diferite, la un miez senzorial central. Tonul îl atinge pe om direct și inevitabil și evocă reflexe libere, necondiționate… (Sergiu Celibidache, *Despre fenomenologia muzicală*, București, 2012, p. 51).

[91] Obișnuit să primească emoții puternice livrate grație performanțelor industriei cinematografice și montărilor unor spectacole de teatru cu multe posibilități tehnice.

[92] Din ce în ce mai puține, conform studiilor actuale privind disponibilitatea de concentrare a publicului, influențat dramatic de viteza cu care se derulează evenimentele cotidiene.

[93] A se vedea SACKS, Oliver, *Musicofilia. Povestiri despre muzică și creier,* Humanitas, București 2009.

apoi, în cel mai sincer joc actoricesc în care adevărata personalitate este alăturată caracteristicilor personajului. În final, după studierea metodei Chubbuck, artistul se descoperă pe sine, construindu-și o nouă perspectivă asupra vieții.

Actoria este un proces complex care are nevoie nu doar de tehnică de exprimare artistică (muzicală și actoricească) ci și de o tehnică de abordare și înțelegere a căii care trebuie urmată în procesul de aducere la viață a unui personaj pe scenă.

Originea cuvântului „operă" din „opus, operis", are, în limba latină înțelesul cel mai cunoscut „muncă, lucrare" dar și acela de edificiu și este definit de muzicologi ca fiind un spectacol **dramatic** pe parcursul căruia **actorii** cântă (Grove Dictionary). Așadar, cântărețul, în afara abilității de a încărca în convenția melodiei vocale un personaj, trebuie să aibă puterea de a transmite o poveste care să devină credibilă prin abilitățile actoricești și astfel să emoționeze profund și sincer. Evident că acest scop nu este ușor de atins. Este foarte dificil și pentru actor, cu atât mai mult pentru un cântăreț de operă, din motive precum cele expuse în preambulul acestei lucrări. În sprijinul solistului de operă vine metoda Ivanei Chubbuck, o metaforă ușor de înțeles a descoperirii unor valori ancestrale și mai ales, a sinelui. Tehnica introduce douăsprezece instrumente pentru o mai bună înțelegere a personajului. Artistul este încurajat să-și exprime propriile sale gânduri cu privire la libret și, dacă este nevoie, se poate folosi de ajutorul unui jurnal al emoțiilor pentru a desprinde legea trăirilor după care se ghidează personajul.

Ce aduce în plus Ivana Chubbuck față de metoda Stanislavsky sau de alte metode mai mult sau mai puțin consacrate de înțelegere a textului? Chiar autoarea ne indică, în introducerea cărții: „… este un sistem de analiză textuală care vă va ajuta să aveți acces la emoțiile personale și nu doar să le *simțiți* ci să le folosiți pe deplin și cu putere. *Puterea actorului* vă va arăta cum să transformați conflictele, provocările și suferințele în ceva pozitiv atât în raport cu personajul pe care îl interpretați, cât și în raport cu ființa care se află în spatele personajului"[94]. În acest fel, sensul reflectat și transmis de cântăreț pe căile senzoriale ale sunetului și imaginii în mișcare poate adopta o nouă dimensiune a propriei realități, manifestată într-un cadru natural și integrator.

Dată fiind dimensiunea prezentei lucrări, vom aborda succint, în cele câteva pagini, aspectele esențiale pentru înțelegerea modului de utilizare ale metodei Chubbuck, aplicate pe diverse momente ale rolului Micaëla din opera *Carmen* de Georges Bizet.

Primul instrument, **Obiectivul Global**, este cel mai important dintre toate, întrucât el conține scopul existenței și manifestării personajului, rațiunea pentru care el există în viața unui spectacol. În cazul Micaëlei, libretistul nu face precizări directe asupra personajului. La început noi știm doar că este „une jeune fille charmante" cu „jupe bleue et natte tombante", așa cum este prezentată de Zuniga, în primul act. În actul trei, se conturează mult mai clar obiectivul global: **„să fiu iubită"**. Obiectivul global se relevă pe fondul sentimentelor născute în urma unor puternice stări conflictuale. Pe de o parte, sentimentul de gelozie exprimat direct

[94] CHUBBUCK, Ivana, *Puterea actorului*, Quality Books, București 2007, p. 8

prin cuvintele „Je vais voir de près cette femme dont les artifices maudits ont fini par faire un infâme de celui qui j`aimais jadis”. Pe de altă parte, neputința în fața primejdiilor lumii necunoscute în care s-a avântat îi scoate la iveală religiozitatea „Vous donnerez du courage, Seigneur”. Însă teama cea mai mare a Micaëlei pare a fi teama de a fi respinsă de cel pentru s-a înfruntat pe sine însăși, pentru a merge **în căutarea iubirii pierdute** („Mais j`ai beau faire la vaillante, au fond du cœur je meurs d`effroi!”)

Dacă interpreta rolului Micaëla va încerca să se concentreze pe detaliile personale și să le coreleze cu textul, va putea să stabilească un obiectiv global **simplu, esențial și activ**. Autoarea sfătuiește artistul să nu judece niciodată personajul sau obiectivele sale și, pentru a se sprijini pe propria realitate, să își personalizeze obiectivul global, apelând la o experiență conflictuală proprie care poate fi un punct de plecare în construirea obiectivului global.

Al doilea instrument, **Obiectivul Scenei,** se asemănă cu Obiectivul Global, diferența constând în faptul că metoda explicată anterior se aplică pe întreaga lucrare, pe când aceasta analizează scopul fiecărei scene în care personajul apare. Un aspect de luat în considerare privește legătura strânsă dintre cele două Obiective, între care trebuie să se mențină un dialog, ajutându-se unul pe celălalt. Pentru a afla dacă Obiectivul Scenei este bine ales, soliștii trebuie să-și poată răspunde la întrebarea: „scopul găsit de mine provoacă o reacție?”. Micaëla apare doar în Actul Întâi, Scenele unu și șase și în Actul Trei în Scenele patru, cinci și șapte, așadar fiecare dintre aceste momente trebuie să aibă un obiectiv distinct. De exemplu, uitându-ne la discuția Micaëlei cu Moralès și ceilalți soldați, există un obiectiv clar al personajului nostru feminin: *să te fac să îmi spui unde îl găsesc pe Don José*. Conflictul se naște în momentul în care soldații au un scop diferit și anume: *să te fac să crezi că sunt atractiv* sau *să te fac să te îndrăgostești de mine*. Conform indicațiilor autoarei cărții, „obiectivul scenei trebuie să aibă legătură cu o relație, nu să fie doar o simplă interpretare a intrigii. Dacă publicul n-ar dori să vadă decât intriga, n-am mai avea nevoie de actori.“ (Ivana Chubbuck, 2007)

În cele ce urmează, vom vorbi despre **Obstacole**, greutățile pe care fiecare personaj trebuie să le înfrunte, dificultățile care fac Obiectivele mai greu de atins. Cu cât sunt mai dificile obstacolele, cu atât povestea este mai fascinantă și captivantă. Așa cum Ivana Chubbuck afirmă, „să câștigi este cu adevărat satisfăcător doar atunci când există posibilitatea să pierzi”. Există trei categorii de bariere: mentale, fizice și emoționale. În cazul Micaëlei, putem da următoarele exemple:

Obstacole fizice: diferența de vârstă dintre ea și Don José; diferența de clase socială; distanța dintre satul în care locuiește și locul în care își desfășoară cariera militară iubitul ei.

Obstacole de natură psihică: Inteligență, principii, secrete etc.

Obstacole emoționale: gelozia; frica de respingere.

Având în vedere faptul că multe Obstacole sunt ascunse printre rânduri, alte exemple pot fi găsite și personalizate pentru o interpretare credibilă a rolului.

Substituția, al patrulea instrument, include experiența retrăirii trecutului și o nouă experimentare a lui, cu vechi sau noi puncte de vedere. În procesul de „naștere” a personajului în noi, trebuie să înlocuim personajul cu care suntem în dialog cu un om din viața noastră de zi cu zi, alături de care am trăit anumite momente interesante. O importanță deosebită este acordată faptului că un singur personaj poate lua chipurile mai multor persoane dragi sau, din contră, indezirabile interpretei, în funcție de Obiectivul Scenei. De obicei, rudele apropiate sau oamenii cu care solista intră în contact[95] direct sunt persoanele cele mai indicate pentru o **Substituire**, observând evident și trăsăturile de personalitate ale rolului (care trebuie să rezoneze cu cele ale omului înlocuit). În opera lui Georges Bizet, „Micaëla poate că nu este la fel de extravagantă ca personajul Carmen, însă comportamentul ei gentil o individualizează, transformând-o într-o figură indispensabilă a operei”[96]. Ceea ce îi atrage pe soldații din prima Scenă a Actului întâi poate fi mărinimia ei, așadar dacă o substituție ar fi făcută pentru acei soldați, aceștia ar fi putut fi portretizați de bărbați din trecutul solistei care au găsit-o foarte frumoasă și au flatat-o dar față de care nu s-a simțit în siguranță.

Al cincilea instrument se numește **Imagini interioare** și face referire la filmul interior care se derulează în gândul solistei, în momentul expunerii textului. Aceste imagini care se perindă sunt o asociere de idei pe care le facem pe baza experiențelor noastre trecute și prezente. Ceea ce ne sugerează Ivana Chubbuck este că „alegerea substituirii va determina și alegerea imaginilor interioare”[97]. Spre exemplu, în momentul duetului dintre tânăra Micaëla și Don José, actul I, când se face referire la satul din care proveneau cei doi, solista care interpretează rolul tinerei poate să noteze numele localității natale[98] sub versurile libretului (asta, în cazul în care în acea scenă substituirea are legătură cu acel spațiu). Tot în duet, în timp ce îndrăgostiții cântă despre scrisoarea de la mama lui Don José, artista își poate imagina că vorbește despre un mesaj pe care trebuia să îl trimită de ceva timp și nu a reușit încă.

Un alt element al metodei Chubbuck este folosirea **Intențiilor și Acțiunilor**, procedee strâns legate de Obiectivele General și Scenice. Intenția este schimbarea unui gând din mintea personajului, iar acțiunile sunt căile prin care atingem obiectivele, atașate de intenții. Vom exemplifica intențiile pe următorul pasaj muzical, prin parantezele pătrate:

„[Ce que l’on m’a donné, je vous le donnerai.]
[Votre mère avec moi sortait de la chapelle,
Et c’est alors qu’en m’embrassant:
Tu vas, m’a-t-elle dit, t’en aller à la ville:

[95] Autoarea chiar recomandă substituirea cu persoane familiare din domeniul de activitate: regizori, producători, dirijori, parteneri de scenă din viața reală sau dirijori care au generat o anumită atitudine, stare de spirit, emoții pozitive sau negative și care pot fi un important punct de sprijin în susținerea personajului.
[96] http://mt.china-papers.com/2/?p=249214
[97] Ivana Chubbuck, *Puterea actorului*, Quality Books, București, 2007, pag. 80
[98] În cazul în care provine dintr-un oraș foarte mare se poate restrânge la cartierul sau zona de case în care a locuit.

La route n'est pas longue, une fois à Séville
Tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant!
Et tu lui diras que sa mère
Songe nuit et jour à l'absent,
Qu'elle regrette et qu'elle espère,
Qu'elle pardonne et qu'elle attend.
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
De ma part tu le lui diras;
Et ce baiser que je te donne,
De ma part tu le lui rendras!]"[99]

Există două intenții clar exprimate în acest fragment și o a treia intenție care conține o referire clară la Obiectivul Global. Prima intenție este legată de afirmația, spusă aparte, ca o întărire a gândului: „Asta este chiar ceea ce trebuie să fac!" A doua intenție este pura transmitere a mesajului dat de mama lui Don José. Acțiunile care însoțesc aceste intenții pot fi: *să te fac atent* și *să te fac să spui că mi-am îndeplinit misiunea ca mesager*, în condițiile în care obiectivul scenei ar fi *să te fac să înțelegi toate detaliile poveștii*. Intenția ascunsă este dată de faptul că Micaëla știa sau cel puțin intuia conținutul scrisorii prin care mama lui Jose îl îndeamnă să o ia în căsătorie.

Momentul Dinainte, a șaptea metodă, aduce în planul mental al solistului evenimentele care s-au petrecut înainte de începerea propriu-zisă a scenei. Un punct de pornire în a analiza aceasta este un fragment din Aria Micaëlei:

„J'ai beau faire la vaillante,
Au fond du cœur je meurs d'effroi!
Je vais voir de près cette femme
Dont les artifices maudits
Ont fini par faire un infâme
De celui que j'aimais jadis!"

Teama (amestecată cu gelozie) manifestată de personaj este una puternică, mai ales în fața provocării unei amante a iubitul ei, Don José. Pentru ca trăirile să izbucnească din interiorul sufletului interpretei la aceeași intensitate ca cea prevăzută în libret, este necesară o analiză a unui moment care s-a întâmplat înaintea acestei arii. Poate că artista căreia i s-a încredințat acest rol a simțit vreodată furia și teama de respingere, într-un moment din viața sa, ori poate a cunoscut trădarea. Toate experiențele negative, nerezolvate încă, sunt sursa sentimentelor exprimate pe scenă. Dacă solista nu a resimțit pe parcursul evolutiv al său aceste trăiri, poate folosi tehnica **Și dacă**..., imaginându-și cum ar reacționa într-o situație similară.

A opta metodă de reinventare a sinelui și a rolului jucat este ilustrată prin **Locul și Al patrulea zid**, care presupune investirea personajului cu o realitate

[99] Georges Bizet, *Carmen*, Ed. Choudens, Paris, reprinted Ed. Peters, Leipzig, 1987.

fizică. Locul, un spațiu interior public sau intim trebuie să fie în legătură strânsă cu Obstacolul. În Actul al Treilea, când Micaëla este descoperită, locul ales de interpreta rolului trebuie să fie unul personal, în care s-a simțit fără apărare, înconjurată de multe priviri ațintite către ea și în același timp, într-o situație incomodă, văzându-l pe Don José îndârjit să rămână alături de Carmen, rivala sa.

Al patrulea zid este „peretele“ sălii, unde se află intrarea principală. Ideea autoarei cărții este de a crea un spațiu cât mai familiar, unde să se poată recrea o anumită trăire. Așadar, în imaginarea locului, trebuie găsite câteva detalii care aparțin acelui spațiu: poate artista s-a simțit neajutorată când s-a întâlnit pe stradă mai mulți prieteni de-ai săi, ea nefiind invitată la acea întâlnire. Elementele care erau în preajmă sunt un felinar în partea stângă, în partea opusă, magazinul ei preferat de haine, iar în față restaurantul la care nu mersese niciodată. Se pot utiliza prin transformare mentală elemente din imaginea fosei orchestrei, poziționarea diverselor reflectoare etc.

Faptele, cel de-al nouălea instrument, constau în utilizarea obiectelor de recuzită. În Actul Întâi, când Micaëla îi spune lui Don José despre scrisoarea de la mama sa, până să îi înmâneze documentul, tot împăturește colțurile, vizibil emoționată de revederea cu acesta. Poate chiar se joacă, prefăcându-se că îi dă scrisoarea, ascunzând-o la spate, mânată de ludic și eros. Există anumite fapte care definesc spațiile deschise. Spre exemplu, în timp ce i se adresează iubitul său, Micaëla se joacă cu mărunțișurile din buzunar, caută în geantă scrisoarea, poate se uită la lumea din jur cu admirație pentru clasele sociale mai înalte sau aruncă firmituri păsărilor.

De un mare ajutor este și **Monologul Interior**, care ne arată cu adevărat care sunt părerile și viziunile personajului asupra unei persoane sau asupra unor întâmplări. Foarte importantă este folosirea pronumelui *tu*, în momentul adresării în gând: „Monologul interior este întotdeauna formulat în legătură directă cu cealaltă persoană, creează o interacțiune negrăită”[100]. În prima scenă a operei, personajul nostru poartă o conversație cu soldații, iar scrise în paranteze pătrate sunt cuvintele care pot fi rostite în gândul Micaëlei:

Micaëla (simplement)
Moi! Je cherche un brigadier.
Moralès (avec emphase)
Je suis là... Voilà!

[Vai de mine, oare atât de aroganți sunteți cu toții? Mai bine nu întrebam nimic, măcar nu mă alegeam cu galanterii ieftine ca ale tale!]

Micaëla

Mon brigadier, à moi, s’appelle Don José. Le connaissez-vous?
Moralès (légèrement)
Don José? Nous le connaissons tous.

[În sfârșit un răspuns care să-mi placă! Cum să nu-l cunoașteți… doar este al meu José]

Micaëla (vivement)

[100] Ivana Chubbuck, *Puterea actorului*, Quality Books, București, 2007, pag. 168

Vraiment! Est-il avec vous, je vous prie?
Moralès
Il n'est pas brigadier dans notre compagnie.

[Asta chiar este o veste proastă! Sau glumiți voi cu mine? Ia să mai întreb încodată]

Micaëla (désappointée)
Alors, il n'est pas là?...

[Te pomenești că am bătut tot drumul de la țară până aici degeaba! Hai, spune-mi dacă e adevărat, ori ba!]

Următorul instrument, **Circumstanțele Anterioare,** provoacă artistul la o cunoaștere a cronologiei vieții personajului în cele mai mici detalii. Unele elemente care reconstruiesc parcursul personal al Micaëlei se cunosc: ea și Don José au copilărit împreună într-un sat; o cunoaște pe mama lui și este mesagerul de încredere al mamei lui Don José; merge la biserică și crede cu tărie în ajutorul lui Dumnezeu… și exemplele pot continua. Punând cap la cap toate informațiile primite din libret și personalizându-le, trecutul personajului poate fi conturat cu ușurință. Uneori poate fi folosit și un Jurnal Emoțional, pentru a găsi motivația adevărată a Micaëlei de a-și atinge Obiectivul Global sau Scenic, desprinzându-se de aici urme ale trecutului lăsate pe întinderile sufletești.

Ultimul sfat indicat de Ivana Chubbuck este simplu de înțeles, dar poate cel mai greu de pus în practică: **Relaxează-te!** Cu o analiză minuțioasă a libretului, solista poate cuprinde toate colțurile minții și toate elementele spirituale structurate în complexitatea personajului Micaëla din opera lui Georges Bizet. Toate instrumentele dovedesc atât cuprinzătoarea paletă de idei și percepții pe care un artist le construiește în jurul unui personaj, cât și suflarea de viață și intimitate pe care o oferă interpretul unui rol. Îmbogățindu-se spiritual și cultural, omul se redefinește prin principiile personajului, devenind trup și suflet o ființă imaginară, fictivul izvorând din însăși mintea umană.

Următorul pas – care va face obiectul unui viitor studiu - îl reprezintă aplicarea metodelor Ivanei Chubbuck în modelarea și modularea vocii pentru încărcarea emoțiilor în muzica pe care personajul o cântă[101].

Studiul respectiv este o invitație la lecturarea acestei lucrări, atât de necesară creării unui personaj și însușirea principiilor/metodelor, care se dovedesc a fi niște instrumente importante oricărui demers artistic de înaltă ținută profesională.

Pentru a încheia în același fel în care am pornit acest scurt demers, nu pot să nu continui șirul întrebărilor: Spectacolul de operă are un viitor în lumea modernă avidă de emoții prin intermediul senzațiilor sau va rămâne o experiență *vintage*, pentru cunoscători? Este posibil, măcar ca experiment, să vizionăm în sălile de cinema un spectacol de operă 3D sau 5D, iar dacă da, ne va emoționa la fel de mult ca un spectacol live? Cât timp va trece până când, de exemplu, producătorii de jocuri video vor întrezări oportunitatea de a livra consumatorilor

[101] În acest sens este importantă îmbinarea trăirilor cu elementele de tehnică vocală și observarea rezultatelor evoluției prin studiul comparat, incluzând vizualizarea spectrală a vocii imprimate (utilizând diverse programe de analiză).

spectacole personalizabile care să includă experiențe senzoriale de tipul celor 7D?[102] Și întrebările pot continua…

[102] Deja platformele de viață virtuală sunt bine puse la punct. Cu echipamente de 40-50 USD poți trăi „pe viu" experiențe din cele mai traumatizante prezentate în știri.

Teatrul Muzical *Nae Leonard* în turneu la Milano și Avignon. Festivalul Dramaturgiei Europene

Asist. univ. drd. Adelina Diaconu
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

Teatrul Muzical din Galați este înscris în proiectul european *SENSES – The sensory theatre. New transnational strategies for theatre audience building*, proiect co-finanțat de Programul *Europa Creativă* al Uniunii Europene. Alături de Teatrul Muzical, din proiect mai fac parte Universitatea *Dunărea de Jos* din Galați, Universitatea din Avignon și cea din Milano, precum și Teatrele *ScenAperta Altomilanese*. În perioada 13-31 mai 2017 va avea loc, în cadrul acestui proiect, *Festivalul Dramaturgiei Europene, cu privire la cele cinci simțuri*, când vor avea loc 21 de reprezentații date de către cei cinci parteneri cu spectacolele *Les yeux fermés* (*Ochii închiși*), *Solaris* și *Re Cervo* (*Regele Cerb*).

Spectacolul *Les yeux fermés* va avea loc în data 28 și 29 mai, ora 19.00, în sala Studio SB03 a Facultății de Arte, Universitatea *Dunărea de Jos*. Dramaturgia pentru *Les yeux fermés*, născută în contextul didactic a două laboratoare, unul ținut la Universitatea din Galați, iar celălalt ținut la Universitatea din Milano, a fost elaborată de Maddalena Mazzocut Mis și Tancredi Gusman, într-un proces de scriitură "la patru mâini", care a adunat și a fructificat impulsurile importante și ideile născute din lucrul cu studenții români și italieni. Lucrarea se inspiră liber din *Les aveugles* de Maeterlinck. Trăirile celor patru personaje constituie drama deziluziei, iar orbirea este aici *metafora unui întuneric interior, o cortină fictivă care înlocuiește realitatea*, așa cum afirmă regizorul acestui spectacol, Stephen Pisani.

Spectacolul *Solaris* va avea loc în data 28 și 29 mai, ora 19.00, în sala Studio SB03 a Facultății de Arte, Universitatea *Dunărea de Jos*. *Solaris*, scris de Fabrizio Sinisi, care s-a inspirat din capodopera lui Stanislaw Lem și din filmul omonim al lui Andrej Tarjovskij, este regizat de Paolo Bignamini. Iată ce afirmă regizorul: *spectacolul dezvăluie mistere care destabilizează spectatorul, prezintă situații legate de memorie și percepție, ridicând aceeași întrebare radicală: ce este de fapt realitatea și care sunt oamenii pe care îi iubim cu adevărat, cine sunt ei în realitate și ce vrem noi să fie. Solaris este emoționant, de un lirism intens, vizionar, poetic, ducându-ne la punctul cel mai îndepărtat din spațiu, dar și în adâncurile abisale ale propriei noastre persoane*.

Premiera mondială a operei *Re Cervo* a avut loc în data de 23 octombrie 2016, la Teatrul Muzical *Nae Leonard* din Galați, România. Opera beneficiază de un libret realizat după basmul omonim al lui Carlo Gozzi de Paolo Bosisio, regizor de operă și profesor universitar renumit, iar muzica a fost scrisă de compozitorul și dirijorul Angelo Inglese în anul 2015. Regia aparține aceluiași Paolo Bosisio, iar scenografia și costumele au semnătura lui Domenico Franchi, talentatul scenograf,

prezent permanent pe afișele multor teatre celebre din lume. Paolo Bosisio a creat un text foarte bine structurat, îmbibat de limbajul de argou al dialectului venețian, care este combinat cu limba italiană literară. Bosisio a rămas fidel stilului scriitoricesc inițial, însă îl modernizează și îl îmbogățește în mod inteligent prin asimetrii de rime sau versificații libere, creând un libret foarte potrivit punerii în scenă și adaptării pe muzică. Iată afirmațiile autorului: *acţiunea se depărtează treptat de povestea originală, aşa că se confruntă cu şansa naşterii unui fals lingvistic şi stilistic, care permite o fuziune plăcută între versetele autorului cu cele pe care le-am compus în mod autonom. Cu o scriere italiană specifică secolului al XVIII-lea şi cu un dialect cu rădăcini ce aparţin intonaţiei veneţiene, acestea ajung să reprezinte sursa materialului ţesut în cartea mea, cu care m-am distrat încă de la început, presărată cu cuvintele deochiate ale vremii contemporane. Acest lucru a condus la o operă comico-serioasă, în care divertismentul se regăseşte în povestea sentimentală dar şi în morala fabulei originale*. Muzicalitatea textului face ca acesta să fie foarte uşor asimilat de cântăreți, iar autorul afirmă prin acest libret deosebite calități de dramaturg, bazate pe o experiență îndelungată pedagogică la catedra de Istoria Teatrului și Artele spectacolului de la Universitatea din Milano și o experiență scriitoricească, publicând 21 de cărți științifice, fiind considerat unul din cei mai importanți cercetători al lucrărilor celebrilor scriitori ai secolului 18 – Carlo Goldoni și Carlo Gozzi, dar și pe experiența dobândită ca regizor de operă de-a lungul unei perioade de 20 de ani, fiind prezent frecvent pe scenele teatrelor din întreaga lume. Demersul său regizoral a potențat valoarea lucrării, printr-o concepție unitară, compactă, ce a pus în valoare fiecare personaj al acestui basm muzical. Paolo Bosisio creează relații veridice între personajele operei, care sunt foarte bine conturate scenic, având fiecare propriile caracteristici: Angela și Deramo, doi tineri îndrăgostiți, ce degajă un aer romantic, având purtări alese, reținute și sentimente sincere și înalte; Tartaglia, un personaj negativ, încrâncenat, bâlbâit, orbit de fuga după putere și plăcere, dar care la final realizează că aceste dorințe i-au adus moartea; Pantalone este un tată iubitor, iar Clarice o visătoare, neieșind în evidență mai mult decât o cere contextul dramaturgic; Smeraldina, interpretată de un baritenor în travesti, comică și grotescă, ce consideră că este destul de frumoasă și virtuoasă pentru a-l cuceri pe Deramo, iar fratele acesteia, Brighella, un alt personaj comic, îi va scoate în evidență toate defectele, personajul vorbind într-un delicios dialect venețian; sau Durandarte, un magician moralist cu o ținută orientală și cu o apariție într-un nor de fum ce îi acaparează pe cei de pe scenă. Nu putem omite apariția statuii reale care râde și clipește atunci când vreo fată îl minte pe rege sau cei doi cerbi – balerine, care dau mai multă veridicitate acțiunii din tabloul cu vânătoarea din pădure.

Stilul componistic folosit de Angelo Inglese în opera *Re Cervo* este infuzat de elemente tradiționale ale operei italiene, ce se împletesc cu elemente de scriitură modernă și chiar de muzică de film. Astfel, multe fragmente din operă par un omagiu adus marilor compozitori italieni, dintre care cea mai importantă influență asupra lui Inglese pare să o aibă Giacomo Puccini. După afirmațiile compozitorului însuși, în opera *Re Cervo* a dorit *să creeze un excurs autobiografic și istoric al*

întregii melodrame italiene și nu numai. Am încercat să fac să coexiste diverse stiluri, de la madrigal la jazz, fără să pierd acea atmosferă de basm pe care am dorit să o dau întregii opere. Orchestrația oferită de compozitor încântă urechea ascultătorului printr-o timbralitate deosebită, oferită în special de prezența unor instrumente mai rar folosite: cornul englez, clarinetul bas, glockenspiel-ul, xilofonul, tamburina, wood block. Personajele operei sunt măști binecunoscute din tradiția italiană a *commediei dell'arte*: cuplul central de indrăgostiți – Angela și Deramo – primesc valențe sonore veriste, linia melodică a sopranei fiind realizată predominant în stilul vocal puccinian, iar partitura tenorului conține foarte multe fragmente în stilul melodramei: linia vocală parlată, suprapusă peste acompaniamentul orhestral, ce evidențiază stările personajului, dar care are și un caracter descriptiv. Tartaglia este un personaj negativ a cărui bâlbâială cerută de libretist și ingenios tradusă ritmic de compozitor în muzică, atrage o privire ironică a publicului asupra acțiunilor lui. Celebrul bătrân îndrăgostit de o fată tânără și frumoasă e transformat aici într-un ministru avid de putere și de plăcere, caracterizat muzical printr-o țesătură dificilă de bariton înalt, dar și cu posibilități expresive în registrul grav. Alături de Tartaglia, cuplul Brighella – Smeraldina, tenor înalt – baritenor în travesti, reprezintă stilistic o parte foarte modernă a demersului componistic al lui Angelo Inglese. Liniile lor melodice sunt caracterizate de un joc al intervalelor și al melodiei parlate, pe un cadru tonal instabil, iar acompaniamentul orchestral zugrăvește în mod caricatural acțiunile și stările acestor două personaje. Pe plan vizual-spațial, montarea beneficiază de creațiile scenografului Domenico Franchi, ce știe să bucure ochii spectatorilor prin decoruri modulare triunghiulare ingenios concepute, simple, dar eficiente, având mai multe fațete, așadar o plurifuncționalitate. Costumele sunt create după modelul celor din perioada *commedia dell'arte*, pe o cromatică alb-aurie și bogat ornamentate în stilul epocii baroce, îmbracă frumos și transformă interpreții în personaje reale, transportând și publicul într-o atmosferă veridică a epocii evocate.

O nouă reprezentație a operei *Re Cervo* va avea loc în data de 14 mai, ora 18.00, la Teatrul Muzical *Nae Leonard*, cu următoarea distribuție: Denys Pivnitskyi (Deramo), Adelina Diaconu (Angela), Carmine Monaco (Tartaglia), Silvia Alice Niță (Clarice), Adrian Mărginean (Brighella), Adrian Ionescu (Smeraldina), Dominic Cristea (Pantalone), Sebastian Băncilă (Durandarte) și balerinele Iosefina Solon și Monica Șerban. După această dată, colectivul teatrului va pleca în turneu cu această operă, ce va fi reprezentată în 23 și 24 mai, ora 19.00, la *Théâtre des Carmes* în Avignon, Franța și pe 27 mai, ora 20.30 şi 28 mai, ora 16.00, la *Pacta Salone*, în Milano, Italia.

Poze de la premiera operei *Re Cervo* din data de 23 octombrie 2016.











Castul premierei, împreună cu: Teodor Niță, managerul Teatrului Muzical, Paolo Bosisio, regizorul și libretistul operei, Angelo Inglese, compozitorul operei și dirijorul spectacolului, Domenico Franchi, scenograful și creatorul costumelor.:



Adelina Diaconu
Solistă la Teatrul Muzical
“Nae Leonard” din Galați
Asist. drd. la Facultatea de Arte, în cadrul Universității
“Dunărea de Jos” din Galați

Repere stilistice în opereta *Țara surâsului* de Franz Lehár

asist. univ. drd. Adrian Mărginean
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

I. Introducere

Compozitorul și dirijorul austro-ungar Franz Lehár, personalitate de frunte în genul operetei secolului 20, a rămas unul din cei mai cunoscuți compozitori ai vremii, dând genului o nouă vitalitate, alături de Jacques Offenbach și Johann Strauss II. Cea mai de succes lucrare a sa – *Văduva veselă* – și-a câștigat un loc de seamă în repertoriul de operetă de-a lungul timpului. Succesul acestei lucrări în Viena și în străinătate a fost foarte mare, marcând începutul unei noi ere a operetei vieneze, prin lucrările lui Lehár, Strauss, Fall și, mai târziu, Kálmán. După război, sosirea dinspre America a unor noi stiluri de muzică părea că face să pălească popularitatea lui Lehár, însă o nouă perioadă de succes a urmat, odată cu asocierea cu tenorul Richard Tauber, care a cântat în *Zigeunerliebe* la Salzburg în 1921 și apoi în *Der Zarewitsch* (1927) și *Friederike* (1928, în care l-a interpretat pe Goethe, după care a urmat celebra *Das Land des Lächelns* (1929). Aceasta din urmă, care a fost produsă pentru prima dată în Berlin, era o revizie a unei lucrări mai timpurii, denumită *Die gelbe Jacke* (1923), în care compozitorul a introdus special pentru tenor aria *Dein ist mein ganzes herz*. Singura sa lucrare pentru scenă de după 1928 a fost *Giuditta*, o și mai ambițioasă lucrare scrisă pentru Vienna Staatsoper, unde a fost montată în 1934, cu Richard Tauber și Jarmila Novotná în rolurile principale și cu 120 de posturi de radio care transmiteau spectacolul. În 1935 a fondat propria editură, *Glocken Verlag*, pentru a prelua de la o altă editură drepturile multora din lucrările sale. Și-a concentrat atenția asupra acestor activități, cea mai importantă compoziție din această perioadă fiind revizia din 1943 la *Zigeunerliebe*, ce a devenit opera *Garabonciás diák* (Școlarul călător), revizie făcută pentru Budapesta, iar în 1948 s-a întors la Bad Ischl, unde a murit. Opereta romantică în 3 acte *Das Land des Lächelns* a avut premiera în 10 octombrie 1929, la Teatrul *Metropol* din Berlin, cu tenorul Richard Tauber în rolul lui Sou-Chong. Această reprezentație a oferit o versiune revizuită a variantei mai vechi a operetei, intitulată *Die gelbe Jacke,* prezentată în 1923, la Viena.
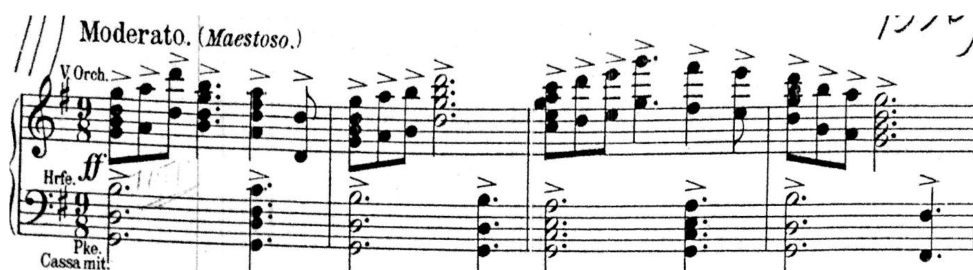
II. Analiza muzicală a operetei

i) Uvertura operetei „Țara surâsului”

O pagină muzicală ce concentrează și unește toate temele principale și de succes din opereta analizată, uvertura împletește în mod ingenios melodiile de factură orientală cu cele infuzate de spiritul valsului vienez. Ca și Giacomo
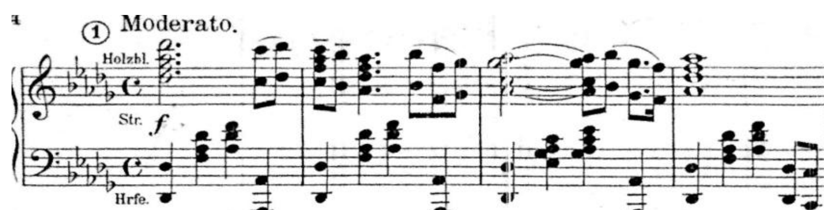
Puccini, prietenul său, Franz Lehár e pasionat de descrierea muzicală a atmosferei locale din țările în care se desfășoară acțiunea. Când analizăm muzica lui Lehár, trebuie să luăm în calcul stilul compozitorilor care au avut o mare influență asupra lui – Giacomo Puccini (coloritul local și dramatismul muzicii), Richard Strauss și Claude Debussy (armoniile neobișnuite și tranparența sonorităților), dar și faptul că Lehár a compus și muzică de film, fapt ce se observă în unele fragmente din operetă, în care muzica acompaniază acțiunile sau textul vorbit al soliștilor, ca într-un film de la Hollywood (vezi scena din final în care Lisa se îndepărtează de țărmul Chinei, pe un fundal sonor al unui solo de flaut, ce intonează tema dragostei din actul 1, sau momentul când Sou-Chong vorbește cu sora lui pe tema surâsului intonată de orchestră). Ascultând Uvertura operetei, dirijată chiar de compozitor, în înregistrarea făcută de casa de discuri Beulah în Studioul Radioului Zürich, cu Orchestra Tonhalle, în data de 19 iunie 1947, putem sesiza sensibilitatea compozitorului pentru sonoritățile pur romantice, iar partea muzicală a corzilor se evidențiază prin legato-ul desăvârșit și vibrato-ul pronunțat. Astfel, lucrarea se deschide eroic cu tema surâsului, în tonalitatea Sol major, măsura ternară de 9/8, cu un tempo *Moderato.*

Ex.nr.1 – pag. 3 , măs.1-4 , Uvertura operetei „Țara surâsului"
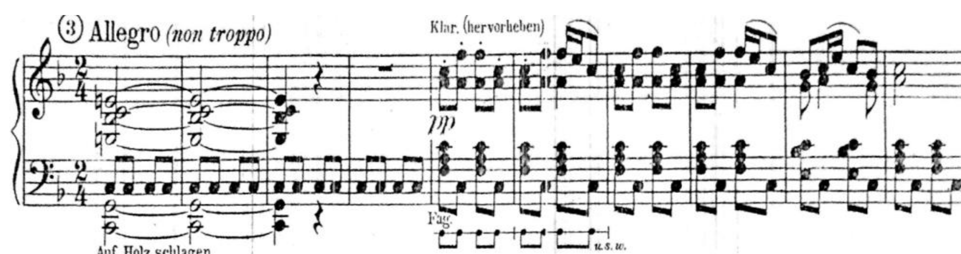


Tema este reluată apoi de oboi, într-o versiune cromatizată, fapt ce subliniază atmosfera orientală, iar violonceii preiau, în fa minor și, apoi, în Reb major, cadrul melodic, realizând o punte modulatorie spre următoarea parte a Uverturii, tot în *Moderato*, ce cuprinde celebra temă de dragoste din actul al 2-lea, în Reb major și măsura binară compusă de 4/4, prezentă în aria *Dein ist mein ganzes herz (Tu ești iubirea mea)*, una din cele mai celebre pagini de operetă cântate de vocea de tenor și popularizate în acea vreme de interpretul Richard Tauber.

Ex.nr.2 – pag. 4, măs. 1-4, Uvertura operetei „Țara surâsului"



În partea *Maestoso*, în măsura binară compusă de 4/4 și tonalitatea Reb major, apare tema dragostei din actul 1, apoi urmează, în *Alegretto*, o punte tematică modulatorie: Reb major – sol# minor – Do# major – Lab major – mi minor – Sol major, urmată de secvențarea armonică a unui motiv sincopat, care se încheie cu o pedală pe Do major, dominanta tonalității din următoarea parte – tema micuței Mi – în Fa major, în măsura binară simplă de 2/4. Aici, un motiv format din salt ascendent de cvartă perfectă – salt descendent de cvartă perfectă, repetat apoi secvențat cu formula ritmică de anapest, ne transpune în atmosfera exotică a Orientului.

Ex.nr.3 – pag.5, sist.2, măs. 1-11, Uvertura operetei „Țara surâsului”



Flauții și instrumentele de percuție au un rol important în colorarea muzicii, iar desenul melodic este unul foarte sinuos. Urmează din nou o punte melodică cu reminescențe tematice din motivul certii din actul 2 ce conduce spre reluarea temei surâsului, în Sol major, în care în prim plan este un solo de vioară. În final, tema principală intonată de alămuri se împletește cu scurte motive din tema hainei galbene, sau a destinului.

ii) Intrarea lui Sou-Chong: aria „Immer nur lächeln und immer vergnügt” – „Veșnic surâde și fii mulțumit” – Actul 1

Lumea muzicală a lui Franz Lehár este plină de ritmul valsului, iar opereta *Țara surâsului* abundă de melodii în ritm ternar. Prima arie a personajului începe în măsura binară compusă, de 4/4, cu indicația dinamică *Allegro moderato,* cu tema hainei galbene, adică a datoriei față de tradiție, ce apare de mai multe ori de-a lungul operetei, ca un motiv obsesiv, realizat pe notele mi-si-mi-si la fagot și tremolo-uri cromatice la viori. După numai 4 măsuri, atmosfera se calmează, intrăm în lumea melodică orientală specifică personajului Sou-Chong, potențată de grandoarea avântului vienez, prezentă pe tot parcursul lucrării. Suntem în măsura de 12/8, în tonalitatea Re major, într-un tempo *Moderato*, iar cadrul melodic este construit pe succesiuni de tetratonii anhemitonice, care sugerează proveniența orientală a personajului masculin. Linia vocală, cu un *Tempo rubato*, este construită pe tehnica cvasi-parlato și este susținută în acompaniament de succesiuni de cvinte și octave paralele.

Ex.nr.1 – pag. 19, sist.2, măs. 1-4, Intrarea lui Sou-Chong – Actul I al operetei „Țara surâsului”

Urmează tema surâsului - refrenul, în măsura ternară de 9/8 și tonalitatea Sol major, cu care se deschide și uvertura operetei, o temă plină de dinamism, prin alcătuirea sinuoasă a melodiei. După scurta expunere a temei, urmează strofa a doua și din nou refrenul, întreaga arie având o formă de lied bipartit dublu, de tip discontinuu: ABAB’.

iii) Aria lui Sou-Chong: „Dein ist mein ganzes herz” – „Tu ești iubirea mea” – Actul al 2-lea

Cea mai cunoscută pagină muzicală din lucrarea analizată este, cu siguranță, aria tenorului din actul al 2-lea, pe care personajul o cântă de două ori, în două momente diferite, atât din punctul de vedere al desfășurării acțiunii, cât și al trăirii personajului. După introducerea orchestrală de 3 măsuri, în care apare o parte din tema principală, scrisă în tonalitatea Reb major și măsura de 4/4, cu indicația de tempo *Allegretto moderato, ma non troppo,* vocea preia melodia și o dezvoltă prin fraze descendente, ce pornesc din registrul mediu-acut. Discursul armonic trece, prin inflexiuni modulatorii, prin tonalitățile Reb major, relativa sa - sib minor, dominanta – Lab major și revine în Reb major. Urmează partea a doua, în măsura de 6/8, cu o indicație de tempo scrisă, de data aceasta, în germană: *viel bewegter (mult mai mișcat).* Figurația ritmică de la corzi pe sunetele re2-mi2-re2-si-la-si-re2 devine o melodie ostinată, iar corzile dublează linia vocală. La modulația pasageră în fa minor, acompaniamentul devine arpegiat, iar vocea are fraze de lungă respirație. Tema principală revine, în aceeași tonalitate și măsură. Din punct de vedere formal, aria are o formă tripartită de lied: ABA.

iv) Duetul Lisa – Sou-Chong – finalul actul 1

Motivul hainei galbene apare din nou, pe sunetele re-la-re-la, la începutul duetului de la finalul actului al 2-lea și va apărea „din umbră” în diferite ipostaze tonale, chiar și în momentele cele mai intense dintre cei doi îndrăgostiți, care sfidează diferențele dintre ei și cred cu tărie în dragostea lor:
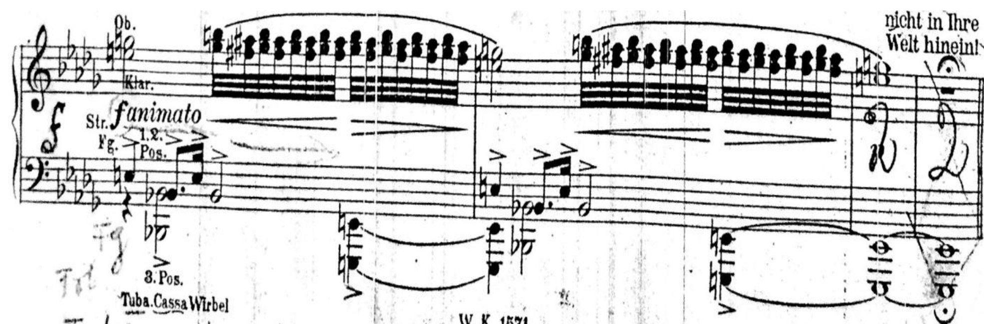
Ex.nr.1: pag. 31, sist. 1, măs. 1-2, Finalul actul 1 al operetei „Țara surâsului”

Urmează un recitativ de 13 măsuri, în tonalitatea sol minor, măsura binară compusă de 4/4, în care discursul vocal este acompaniat de acorduri simple la orchestră, iar melodia soliștilor se încadrează în limitele unei octave. Lisa îi mărturisește lui Sou-Chong faptul că îi va lipsi, iar Prințul rămâne foarte impresionat de spusele Lisei. În continuare, acompaniată de orchestra care are sincope contratimpate, în tonalitatea Lab major, iar apoi care dublează linia solistei, Lisa vorbește despre un cântec ce o obsedează și pe care îl poartă în suflet:

Ex.nr.2: pag. 33, sist. 2-3, măs. 3 și 1-5, Finalul actului 1 al operetei „Țara surâsului”

Înainte de tema cu factură orientală, pe cuvintele „da, n-o voi uita, amestec viu de poezie și de melancolie”, se remarcă solo-ul de clarinet, cu o melodie plină de elan, dat de sextoletele dispuse în gamă ascendentă, solo ce amintește de ambianța vestică din Simfonia a IX-a de Antonín Dvořák, care știm că a fost cel care l-a sfătuit pe Lehár să devină compozitor. De-a lungul operetei, apar momente în care personajele au replici vorbite, pe o suspensie din orchestră. Așa este și replica lui Sou-Chong, care exclamă că nu a auzit niciodată o melodie așa de frumoasă și apoi îi face Lisei un compliment mai aparte. Lehár dezvoltă aici într-un mod ingenios tema din cea de-a doua arie a lui Sou-Chong, a doua temă a dragostei sau a florilor de măr, în tonalitatea Reb major. După replica Lisei „da, ești, într-un cuvânt, altfel”, va apărea din nou tema hainei galbene, de data aceasta transpusă pe notele mi-si-mi-si, temă ce apare tocmai pentru a sublinia diferențele dintre cei doi și datoria față de tradiție care trebuie îndeplinită de Prinț. Franz Lehár manifestă, astfel, în această lucrare muzicală, darul dezvoltării tematice, amplificând tensiunea dramatică a acțiunii petrecute pe scenă printr-un cadru melodico-armonic ce expune pe calea sonoră semnificațiile adânci ale textului personajelor.

Ex.nr.3: pag 34, sist. 4, măs. 1-4, Finalul actul 1 al operetei „Țara surâsului”



Trebuie să menționăm că la tema hainei galbene, pentru a evidenția și mai mult implacabilitatea destinului, ce parcă devine un motiv obsesiv, compozitorul folosește la clarinet și oboi triluri în terțe cromatice, creând o anumită stridență sonoră. Rămânem în cadrul armonic creat de tonalitatea Reb major și de tema surâsului, cadru în care Sou-Chong afirmă că pare vesel că pleacă, iar Lisa îl întreabă dacă nu regretă că lasă în urmă pe cineva drag. Prințul afirmă atunci că aceasta este chemarea destinului lui, însă apoi cei doi își mărturisesc dragostea unul pentru celălalt, Lisa fiind deja hotărâtă să-l urmeze în țara lui. O culminație a momentului o reprezintă tema formată din sincope dispuse ascendent, pe o linie melodică cromatică, într-un tempo alert și apoi în *Moderato*, pe o linie descendentă, moment în care apare din nou tema hainei galbene, transpusă de data aceasta pe sunetele sol-reb- sol-re, ca o ultimă avertizare a destinului în legătură cu finalul trist al acestei povești de dragoste:

Ex.nr.4: pag. 38, sist. 1-2, măs. 1-3 și 1-4, Finalul actul 1 al operetei „Țara surâsului”

Zbuciumul melodic se potolește brusc, iar cea de-a doua temă a dragostei sau a florilor de măr se reia, în tonalitatea Fa major, măsura de 12/8. Sou-Chong repetă o parte din aria din actul 1, iar apoi, împreună cu Lisa, încheie la unison duetul, pregătind atmosfera orientală din actul al 2-lea, a cărui acțiune se petrece în țara sa natală, China.